

1000<sup>e</sup> LIVRAISON MENSUELLE

# G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

*MARS 1952*



FRANÇOIS-GEORGES PARISET : CLAUDE DERUET. ¶ ELSA GERLINI : TO WHOM SHOULD THE MONOCHROME LUNETTE IN THE GALATEA HALL OF THE FARNESINA, IN ROME, BE ATTRIBUTED? (AFTER THE FOURTH CENTENARY OF SEBASTIANO DEL PIOMBO). ¶ PIERRE BAUTIER : L'ILLUSTRATION D'UNE PAGE CÉLÈBRE DE CHATEAUBRIAND. ¶ OSCAR REUTERSWÆRD : SISLEY'S "CATHEDRALS"—A STUDY OF THE CHURCH AT MORET SERIES. ¶ CATHERINE PASZTORY : LA BAGUE ET LE SCEAU DE L'ABBÉ GUILLAUME HAMER. ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*  
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC  
19 EAST 64 STREET — NEW YORK



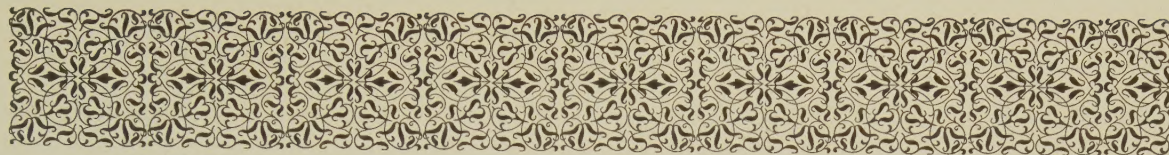
# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;  
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;  
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;  
BERNARD BERENSON;  
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;  
J. PUIG I CADAFALECH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
EMILE DACIER, Inspecteur général hon. des Bibliothèques et des Archives de France;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;  
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;  
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;  
SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director of the Victoria and Albert Museum, London;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;  
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;  
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;  
C. R. MORLEY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;  
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;  
SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.





# CLAUDE DERUET



FIG. 1. — CLAUDE DERUET. — Christ couronné d'épines, vers 1625.  
Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles.

PARMI la « charmante pléiade » d'artistes lorrains qui se produisit et se développa sous l'influence des ducs et de la cour, Claude Deruet a joué un rôle éminent. Son activité a été aussi considérable que variée de son retour d'Italie en 1620 à sa mort en 1660, et nous en avons pour preuves les documents d'archives, un important inventaire rédigé en 1662 et les œuvres conservées, qui sont nombreuses. Il a utilisé toutes les techniques, pratiqué tous les genres. Préciser les aspects de son talent et de son évolution, tel est notre but, même si, en fin de compte, il devait servir de repoussoir à Georges de La Tour et augmenter notre admiration pour le maître des nuits<sup>1</sup>.

---

1. Bibliographie in THIEME-BECKER. Retenir les travaux de DE CHENNEVIÈRES, de qui vient la citation de la première phrase, MEAUME, JACQUOT qui publie l'inventaire et propose des attributions parfois





FIG. 2. — CLAUDE DERUET. — Saint Roch, signé.  
Hospice Saint-Julien, Nancy.

(fig. 2) : les visages du Christ et du saint s'apparentent et les éclairages sont de même qualité. Mais le tableau nous apporte des éléments nouveaux. Les deux anges

Deruet a été un peintre religieux. Des gravures conservent le souvenir des œuvres religieuses qu'il a exécutées en Italie et, à peine revenu, il obtient des commandes d'œuvres du même genre, comme celle du plafond de l'église des Carmes de Nancy pour lequel il se fera aider par Claude Gellée en 1626. L'inventaire révèle qu'il laissait ou avait en train nombre de tableaux religieux. Pour justifier nos attributions, une eau-forte, un *Christ couronné d'épines*, nous servira de point de départ (fig. 1). Elle porte sa signature et c'est la meilleure qu'il ait faite, grâce à l'influence de Callot, la plus vigoureuse et la plus variée. Certes, le Christ pleure et le sang coule sur sa poitrine, mais le visage reste calme, le regard est pénétrant, la chevelure est bouclée, et brillante, le corps est svelte et athlétique. Deruet sent moins la souffrance du Rédempteur que sa victoire. Cette gravure qui se place vers 1625 mène au *Saint Roch*, signé, de l'Hospice Saint-Julien de Nancy

suspectes; des œuvres signalées ont disparu. Indications et reproductions dans notre article sur Claude Deruet in : *Pays Lorrain* (1935) et notre livre sur *La Tour* (1949). Sur les relations avec Gellée, voir en dernier lieu notre notice : *Les débuts de Claude Deruet*, in : "Bull. Soc. Hre Art Fr.", 1949, pp. 117 sq. — Claude Deruet, né vers 1588, élève de Bellange, 1605, va en Italie, 1613, élève du Tempesta et du Josépin. Retour au pays, 1620, faveurs, anobli, puis déclaré gentilhomme. Mais occupation du duché par la France. Reçoit dans sa maison, 1633, le roi et la reine. Dessiné, 1634, par le roi à Saint-Germain-en-Laye. Faveurs royales. Fréquents séjours à Paris où on l'a vu « avec un train et un équipage de grand seigneur » (FÉLIBIEN). Vers 1640, projet de décor pour la rentrée du duc à Nancy, qui n'a pas lieu. Avec la reprise de la guerre, la collaboration avec les Français s'affirme; décoration, vers 1654, de l'appartement du maréchal de La Ferté dans le Palais ducal. En prévision du retour du duc, fait graver, vers 1660, par Sébastien Le Clerc de Metz, les projets de 1640. Mort 1661.



souriants et calmes nous aident à deviner ceux qui ornaient l'église des Carmes et qui avaient la semblance de jeunes filles; toutefois l'un d'eux s'inspire d'un ange de Jacques de Bellange, celui qui soutient et ramasse saint François à droite dans le tableau du Musée Lorrain, mais Deruet a soin d'atténuer les exagérations de son modèle; si l'influence maniériste se marque dans des nœuds et des plis d'étoffe, comme dans presque toutes les créations de notre artiste, elle est ici contrebalancée par une volonté de réalisme, par exemple, dans les bubons de la cuisse, rouges et jaunes, entourés de taches livides. Les tons francs, le chapeau brun, la cape rouge, la pèlerine mauve, la tunique bleue s'accordent avec le travail et ses accents vigoureux.

Ces œuvres signées permettent de rendre à Deruet la *Crucifixion avec saint Charles Borromée*, de la cathédrale de Nancy, œuvre trop dédaignée, mal exposée, en mauvais état; et le Crucifié, si proche du Christ de la gravure, suffit à justifier l'attribution (fig. 3). On note de nombreux détails, des touches un peu sèches, selon l'habitude de l'artiste, qui étonnent pour une œuvre de grand format; on note aussi la rigueur du dessin et de la composition, autre manie qui mène à des schémas trop géométriques, mais qui, dans le cas présent, renforce l'impression grandiose. Et puis, tout ici est transfiguré par l'éclairage. Sur les ombres, ou le fond sombre, se détachent la tête de mort douloureuse, les mains éloquentes des saints; et celles de la Madeleine, allongées et modelées, sont caractéristiques. Derrière la croix, jaillit et s'épanouit une gerbe cuivrée d'où partent des rayons oranges, et cet effet est assez fréquent chez Deruet qui l'a emprunté au Cavalier d'Arpin. Ces lueurs sulfureuses augmentent le pathétique sourd de l'œuvre qui a été attribuée



FIG. 3. — CLAUDE DERUET. — Crucifixion avec saint Charles Borromée. Cathédrale de Nancy.





FIG. 4. — CLAUDE DERUET. — Vierge avec Jésus et saint Jean-Baptiste.  
Hospice Saint-Julien, Nancy.

autrefois à l'Espagne et qui fait de l'artiste une manière de Morals lorrain<sup>2</sup>.

Les procédés que nous avons relevés paraissent dans d'autres œuvres de grand format, ainsi dans les tableaux de l'église de Mirecourt exécutés vers 1625, une *Résurrection* au clair-obscur violent, une *Assomption* aux couleurs plus vives, qui laisse deviner celle que Deruet a peinte pour les Carmes, une somptueuse *Adoration des Mages* avec des figures d'une fantaisie étrange, ou bien encore dans deux tableaux du Musée lorrain, une *Vierge de Miséricorde* avec le duc François II et sa famille, qui est si proche de la *Crucifixion* que, malgré des lourdeurs, dues sans doute à des restaurations, elle peut être rendue à notre maître, un *Saint Michel*, beaucoup plus réussi avec ses harmonies vertes et jaunes, sa calligraphie infatigable, les moirures et les broderies de l'étoffe, les ciselures, le monstre du pommeau de l'épée, et sur le casque, une victoire ailée, qui tend palme et couronne. L'ar-

change semble danser autant que lutter et, malgré son front plissé et ses muscles gonflés, il reste délicatement féminin. Dans la *Sainte Famille* de la cathédrale de Nancy, la majesté se mêle de bonhomie et nous voyons pour la première fois ces types enfantins chers à Deruet, avec la perruque bouclée, rabattue sur les tempes et

2. L'inventaire signale des peintures du *Christ couronné d'épines* et aussi le cuivre d'une gravure : le tout a disparu. RENOUVIER, le premier, signale la seule épreuve de la gravure, à la Bibliothèque Royale de Belgique. Repr. in : *La Tour*, pl. 4. — *Saint Roch*, H. 180 cm, L. 110 cm. Le *Saint François* de Bellange, repr. p. ex. in : "Gazette des Beaux-Arts", 1936, I. — *Crucifixion*, env. H. 300 cm, L. 200 cm, repr. in : *La Tour*, pl. 4. Ne pas oublier la *Dévotion de Charles IV pour saint Charles Borromée*. Dans un couvent de Nancy, grande peinture du saint agenouillé devant l'autel et semblable à celui de la *Crucifixion* : à restituer à Claude Deruet.



retroussée sur la nuque, le visage rond et frais, les yeux enjôleurs, les lèvres vermeilles et gourmandes. Même bonne santé, même air réjoui pour le Jésus très blond et rose et le petit saint Jean-Baptiste d'un tableau sur bois de l'Hospice Saint-Julien : au premier plan, un buisson de fraisiers; dans le fond, un paysage où l'on est tenté de reconnaître le château de Pierre-Percée et le Donon; le soleil couchant lance de pâles rayons. Il y a là du Claude Gellée très primitif (fig. 4)<sup>3</sup>.

Outre ces grandes compositions qui nous semblent dater de la première période, Deruet a fait beaucoup de tableaux religieux plus petits. Ceux qui sont conservés sont peints plus mollement, ils sont plus nuancés et lumineux, de



FIG. 5. — CLAUDE DERUET. — Henry-Nicolas Deruet, 1629.  
Collection particulière lorraine.



FIG. 6. — CLAUDE DERUET. — Jean Deruet, 1632.  
Collection particulière lorraine.

sorte que nous commençons à sentir le sens de son évolution. Certains de ces tableaux sont peints sur cuivre, et la *Crucifixion* de Mayence qui vient du Val-de-Grâce d'Anne d'Autriche, produit une impression funèbre avec ses foules qui se perdent dans des profondeurs obscures. La Lorraine possède encore beaucoup d'œuvres religieuses dans le style de Deruet : c'est lui et non

3. *Vierge de Miséricorde* de Notre-Dame de Bonsecours, H. 125 cm, repr. in : "Rev. Hist. Lorr.", 1949, n° 3, pl. VI. — *Saint Michel*, H. 112 cm, L. 102 cm. *Chefs-d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1948, n° 443; repr. in : *Pays lorrain*, 1935. — *Sainte Famille*, env. H. 300 cm, L. 200 cm. 2° repr. in : *La Tour*, pl. 4. — *Vierge avec Jésus et saint Jean-Baptiste*, bois, H. 230 cm, L. 150 cm. — L'Hospice Saint-Julien conserve aussi une *Remise des clefs à saint Pierre*, H. 175 cm, L. 160 cm, à rendre à Claude Deruet.





FIG. 7. — CLAUDE DERUET. — Henry de Ludre, 1631.  
Collection de Ludre.

La Tour qui a fait école et la dévotion locale se satisfaisait à bon compte de son art brillant, plus riche en détails qu'en spiritualité<sup>4</sup>.

Autre aspect de Deruet : le portraitiste. S'il n'a pas inventé le portrait allégorique, il lui a donné une note originale. L'inventaire en mentionne beaucoup et il doit en subsister mais anonymes ou porteurs de fausses attributions. Deruet avait peint plusieurs membres de sa famille et ses descendants possèdent encore les portraits de trois de ses enfants. Le plus ancien, daté de janvier 1629, montre *Henry-Nicolas* (fig. 5), âgé de treize mois et déguisé en Amour, avec des ailes bleues et jaunes aux reflets roses, une étoffe bleue et jaune autour de la taille, une courroie dorée sur la poitrine, un carquois rempli de flèches rouge et or, un arc rose et or. Le visage est enjoué et naïf, et tout ici est charmant, même le paysage avec le cygne et le bouquet du vase mordoré qui annoncent les détails du *Banquet des Amazones*. Jean

*Deruet* (fig. 6), peint en 1632 à six ou cinq ans, est déguisé en petit mousquetaire, tout en harmonies rouges et jaunes; en 1632 aussi, Callot nous montre le même petit soldat près de son père dans un lavis et dans une gravure, mais s'il lui donne plus d'allant, le peintre a mieux rendu son expression heureuse. Dans son réalisme minutieux, l'œuvre n'est pas si loin de celles qui sont exécutées à la même époque en Rhénanie, par exemple le petit *Félix Platter*, du Musée de Bâle, que Hans Bock

4. *Vierge à l'enfant*, coll. M., H. 80 cm., L. 62 cm. — D'autres, dans diverses collections, au Musée de Bar-le-Duc. A rapprocher celle du Musée de Nancy, attribuée à Sassoferrato. — *Sainte Elisabeth de Hongrie*, signé, n° 446 de l'exp. de 1948, don au Musée Lorrain en 1950 par M. Marcus; une autre au Musée Lorrain, n° 499. — *Crucifixion*, signé, H. 98 cm, L. 86 cm, n° 587 du cat. de 1911 du Musée de Mayence.



peint en 1608 près de son cheval de bois. Même réalisme pour *Elisabeth*, peinte à l'âge de trente-sept mois, vers novembre 1633, mais le visage est pâle et les feuilles de fougère roussies figurées dans la chevelure presque rousse ornée aussi de rubis et d'un ruban rouge, font de l'enfant une poétique petite Flora. Ce portrait mène à l'enfant du Musée lorrain, sans doute *Nicole Deruet* (?), qui, vêtue comme une dame se tient sagement près d'une table. L'effigie, qui a souffert, est froide et archaïque en comparaison des fillettes que Champaigne peint à la même époque. Datés de 1631 sont les portraits d'*Erard de Ludre*, à quatre ans, et d'*Henry de Ludre* (fig. 7), à six ans et demi. Si les visages sont gâtés par des repeints et les attitudes un peu figées, les détails, les tonalités fraîches, orange et rose, sont du plus fin Deruet. Ces portraits mènent à restituer à l'artiste le *Louis XIV Enfant* (fig. 8), peint vers 1641, du Musée d'Orléans; M. Charles Sterling avait déjà noté que son « style naïf et franc » y fait penser et la comparaison montre son progrès vers un style plus libre, un travail plus enlevé, une observation plus directe.

Les descendants de Deruet possèdent deux portraits plus tardifs. Une dame assise tient, d'une main, un mouchoir, et, de l'autre, un chien (fig. 9), et ces belles mains nonchalantes équivalent à une signature. Des étoffes noires, beaucoup de dentelles rendues avec nervosité; les écrasements de pâte pour les poils bigarrés du griffon évoquent les Espagnols. Le portrait doit représenter la femme de l'artiste, et l'hypothèse est renforcée par le fait que le suivant, le *Portrait de l'Artiste* par lui-même, vers 1650 (fig. 10), montre ce dernier, tenant un porte-crayon, très semblable aux autres effigies qu'on a de lui (le lavis et la gravure de Callot, le dessin exécuté pour Louis XIII conservé au Musée lorrain), plus âgé toutefois, le visage plus creusé, mais le regard toujours vif, l'expression fière et intelligente. Le costume bleuâtre et le collet blanc sont austères, mais une étoffe mauve et bleue tombe de l'épaule et une couronne de lauriers, dont le vert éteint s'allie au fond amarante, entoure l'effigie. Coloris harmonieux. Lumière plus égale. Travail fluide. L'artiste est devenu plus classique et pénétrant<sup>5</sup>.



FIG. 8. — CLAUDE DERUET. — Louis XIV, enfant, vers 1641. Musée d'Orléans. Photo. Arch. Phot. d'Art et d'Histoire.

5. *Les portraits* : Notre reconnaissance va aux collectionneurs, en particulier aux descendants du peintre, qui nous ont laissé étudier les œuvres de Claude Deruet. — *Henry-Nicolas*, H. 72 cm, L. 66 cm. — *Jean*,



Une spécialité de Deruet a été le portrait équestre. Il aimait peindre les chevaux; il savait les rendre ressemblants et en même temps plus beaux que nature à force de parure. Il partage l'engouement de l'époque pour le thème, mais alors que d'autres cherchent les représentations les plus diverses, - de trois quarts, de face, en raccourci, - Deruet s'en tient à la formule du *xvi<sup>e</sup>* siècle et se borne à montrer le groupe de profil, un peu raide sur le fond clair, le cavalier très droit, parfois tourné vers le spectateur, le cheval le plus souvent au pas ou caracolant. De l'exactitude pour la bête, son maître, le paysage ou les épisodes, mais une imagination inlassable pour les ornements. Trophée du premier plan, putti et renommées dans le ciel, armoiries, tout suggère la victoire et



FIG. 10. — CLAUDE DERUET. — Deruet, vers 1650.  
Collection particulière lorraine.



FIG. 9. — CLAUDE DERUET. — Portrait féminin, Madame Deruet (?).  
Collection particulière lorraine.

le triomphe. Le succès de ses peintures, très nombreuses d'après l'inventaire, et de

H. 74 cm, L. 60 cm. Notre repr. est partielle. JACQUOT donne l'ensemble. Le lavis de Callot repr. in : catalogue de l'exp. de 1948, sa gravure in : *Pays lorrain*, 1935. — *Elisabeth*, H. 72 cm, L. 58 cm. — *Fillette*, du Musée lorrain, H. 110 cm, L. 72 cm, repr. in : *Pays Lorrain*, 1935. — *Henry de Ludre*, H. 140 cm, L. 98 cm. — *Erard de Ludre*, H. 140 cm, L. 74 cm. — *Louis XIV enfant*, H. 50 cm, L. 38 cm. Figure à l'exp. des *Peintres de la Réalité*, Paris, Orangerie, 1934, n° 136, repr. Dans l'inventaire (p. 882), un *Louis XIV enfant*, « la croix de l'ordre paroissant sur le côté, sans mains, et dans un ovale de grizaille ». Les dimensions correspondent. — *Madame Deruet*. H. 90 cm, L. 72 cm. L'inventaire signale des portraits de la duchesse d'Orléans vêtue de noir, avec un collet sans dentelle et un couvre-chef, avec un chien, « turquet cendré », portant un collier à sonnettes. — *Deruet*, H. 79 cm, L. 64 cm. S. Le Clerc, à l'époque où il interprète les projets de 1640, grave des portraits dont les originaux devaient être de Claude Deruet, étant donné les encadrements et les analogies avec notre auto-portrait. Ainsi ceux du maréchal de La Ferté et du président Frémyn de Metz. Claude Deruet a peint, d'après l'inventaire, le maréchal et la maréchale, ainsi que la présidente.





FIG. 11. — CLAUDE DERUET. — Sibylle de Cythères.  
Collection de Mme D., Remiremont.

rassembler les hauts faits les plus célébrés de la guerrière, avec des personnages nombreux et minuscules, un peu trop semblables à des soldats de plomb : les contemporains devaient, comme de grands enfants, s'amuser à examiner à la loupe ce microcosme, mais nous apprécions davantage l'effet de soleil couchant plus subtil que le précédent, la Renommée qui fait penser aux primitifs ou à Jean Goujon. La cavalière — encore un travesti — porte un costume militaire dont les nuances vont du jaune au vermillon le plus éclatant ; elle reste naturelle, elle maîtrise sans effort sa puissante monture, elle est la vie et l'enthousiasme et, à la voir si charmante, on comprend mieux les belles dames des Cabales et de la Fronde. Même réalisme,

ses gravures, est attesté par des œuvres d'école qui portent parfois une fausse signature. Un tableau, signé, montre *Louis XIII et Anne d'Autriche devant Nancy* et commémore l'entrée royale de 1633. Il appartient à la première période : il est traité comme une miniature, il surabonde en détails. Le couple royal passe lentement, comme une vision féerique, pendant qu'une draperie rouge et or se relève à gauche comme un rideau de théâtre et que des putti bellan-gelesques paraissent dans le ciel. Plus tardif, exécuté vers 1640, le *Triomphe de Madame de Saint-Balmont* (fig. 13), une héroïne de la guerre de Trente Ans, témoigne d'un progrès vers la réalité. Travail plus léger et couleurs montées de ton. Un paysage important, mais conçu par un topographe de façon à



FIG. 12. — CLAUDE DERUET. — Figure en buste, vers 1650.  
Collection de Mme D., Remiremont.





FIG. 13. — CLAUDE DERUET. — Madame de Saint-Balmont, vers 1640. — Musée Carnavalet, Paris.

même finesse quand il faut montrer ce brave soldat au visage honnête, cet homme de bon sens que fut le *Maréchal d'Hocquincourt*, celui que Saint-Evremond fait dialoguer avec le Père Canaye, ou encore deux cavaliers qui vont côte à côte, Louis XIII, maussade, le visage fermé, et un courtisan, tête nue, très obséquieux, mais simplement vêtu, qui est le *Duc de Saint-Simon* (fig. 15).

Il serait possible de retrouver d'autres groupes équestres du même goût et dont le caractère documentaire n'exclut pas la valeur artistique. Mais Deruet a aussi exécuté des groupes équestres par série, rapidement, sans prétention, par exemple, une suite de princes lorrains, d'une collection lorraine, qui est peinte avec brio. Quelques effigies sont ressemblantes et le *Charles IV* (fig. 14) démarque d'ailleurs une gravure de l'artiste, mais d'autres semblent fantaisistes. Deruet a aussi gravé *Roger et Bradamante à cheval* et il a peint ces personnages à plusieurs reprises. Une de ces





FIG. 14. — CLAUDE DERUET. — Charles IV, duc de Lorraine.  
Collection de M. le Comte de M., Nancy.

dite la *Chasse de la Duchesse Nicole*, du Musée de Chartres, ont été exposés à Genève et à Londres. Cet ensemble constitue un pot-pourri des motifs à succès du maître, disposés avec des intentions apolo-gétiques, avec une passion narrative infatigable, de sorte que pour en montrer l'intérêt, on voudrait pouvoir le filmer à l'instar d'un Emmer.

6. *Portraits équestres* : *Le couple royal*, signé, coll. Spencer-Churchill, Northwick Park, Blockley, repr. in : *La Tour*, pl. 4; nous a été signalé par M. L. DEMONT et M. L. BURCHARD. — *Madame de Saint-Balmont*, Musée Carnavalet, n° 977, H. 89 cm, L. 79 cm. *La Vierge de la Benoîte Vaux* paraît dans le ciel : la guerrière cherche la statue miraculeuse en 1638 et le grand pèlerinage a lieu en 1641. D'autres portraits signalés dans l'inventaire. L'un d'eux, très grand, avec 800 figures, conservé au château d'Aulnaïs, provient de Nancy. Deux copies du XIX<sup>e</sup> s., dans des châteaux lorrains, en dérivent. Le portrait gravé par Moncornet dérive de Claude Deruet. De même celui

répliques est conservée; on a voulu y voir à tort Jeanne d'Arc et le beau Dunois; comme dans la gravure qui se place vers 1630, les personnages portent des costumes antiquisants, mais ils reparaitront aussi dans le tableau des *Amazones*, et la technique, les couleurs sonores, le paysage plus souple laissent penser que la version est tardive<sup>6</sup>.

Ces figures de roman nous mènent aux allégories. C'est grâce au cycle des quatre éléments, peint vers 1641 pour décorer la chambre de la reine dans le château de Richelieu, et maintenant conservé au Musée d'Orléans, que Deruet reste connu de notre époque. En 1949, le *Feu* et la copie de l'*Air*,



FIG. 15. — CLAUDE DERUET. — Louis XIII  
et le duc de Saint-Simon. — Collection particulière lorraine.





FIG. 16. — CLAUDE DERUET. — *Le Feu*, vers 1641, partie de droite. — Musée d'Orléans. Photo. Bulloz.

Cherchons, en nous aidant de la série et d'œuvres récemment retrouvées, à mieux définir le « réalisme » de l'auteur. Ainsi, il a la curiosité des éclairages artificiels, il le prouve par le carrousel nocturne qui symbolise le *Feu* (fig. 16), et par les nombreuses *Nuits* citées dans l'inventaire, par exemple des incendies de villes ou de palais, qu'il faudrait retrouver. La Tour n'avait donc pas le monopole des *Nuits* en Lorraine; nos deux artistes devaient connaître leurs travaux respectifs et l'inventaire décrit des œuvres qui devaient être des originaux ou des copies du peintre mystique. Mais Deruet n'a point les préoccupations religieuses de ce dernier, il ne se sert des torches et des flambeaux que pour en tirer des effets pittoresques; il ne cherche l'exactitude ni pour les valeurs lumineuses qu'il exagère, ni pour les couleurs qui sont trop sombres, trop jaunes ou trop rouges. Ici encore il se rattache aux mascarades et aux fêtes nocturnes du *xvi*<sup>e</sup> siècle; on rapprochera le *Feu* d'un *Carrousel avec un éléphant* de Caron, qui n'ignore peut-être pas une gravure d'après Bosch. Deruet souvent ne fait que continuer Caron.

Mais nous retrouverons sa curiosité de la réalité devant ses paysages, où se manifeste une influence nordique, revue par un tempérament robuste. Tel est le cas pour la forêt de la *Chasse*, le paysage hivernal de l'*Eau* (fig. 17) et aussi une toile qui montre *Mercur*e et *Argus*, exemple de ce que pouvaient être les nombreuses

de la *Duchesse Nicole* par Lasne. — *Le Maréchal d'Hocquincourt*, H. 70 cm, L. 60 cm. Figure à l'exp. de la *Paix de Westphalie*, Paris, Archives Nationales, 1948 (n° 131, repr. pl. XI). Signalé et repr. in : L. D'HARCOURT, *Commissaires et Maréchaux de France*, T. I, qui repr. aussi le maréchal de Schomberg et le maréchal de l'Hospital, à rendre à Claude Deruet. — *Princes lorrains*, environ H. 60 à 70 cm, L. 50 à 55 cm : René I, René II, Jean d'Anjou, Antoine I, Nicolas I, Charles II, François I, Charles III, Henry II, Charles IV. — Dans une autre coll., Charles IV, signalé par JACQUOT et MEAUME. Dans la coll. G. de B., peinture sur bois signée de Ruet qui n'est pas de Deruet et ne représente pas le prince de Phalsbourg; elle vient de la coll. Noël. — *Roger et Bradamante*, H. 52 cm, L. 65 cm. Autre version signalée par JACQUOT, brûlée avec le château de Létricourt.





FIG. 17. — CLAUDE DERUET. — L'Eau, vers 1641, partie de droite. — Musée d'Orléans. Photo. Bulloz.

« histoires » dans des paysages citées par l'inventaire. Le groupe ici compte moins que la forêt où s'enfouit un chemin et la prairie qui descend doucement, le tout rendu avec une simplicité qui contraste avec les parterres mille fois fleuris d'autres œuvres.

Enfin, le cycle de Richelieu qui est riche en épisodes réalistes, parfois gaulois, et les mentions de l'inventaire confirment que l'artiste a été aussi un peintre de genre. Nous avons retrouvé quatre tableaux d'une suite de « rencontres et batailles » et l'on y voit, par exemple, « un marchand et sa femme dans l'effroi et l'épouvante de se voir attaqués » (fig. 18). Influences des *Misères de la Guerre* de Callot? Certes, mais aussi une façon un peu fruste<sup>7</sup> qui a du cachet.

Le cycle de Richelieu et les œuvres précédentes nous font donc connaître les deux tendances de Deruet, réalisme d'une part, maniérisme de l'autre; elles vont parfois côte à côte et parfois elles se mêlent, mais elles sont toujours brassées par un tempérament vivant, stimulées par une imagination fertile. Il en est de même pour les œuvres allégoriques qui subsistent. Leurs thèmes peuvent se rattacher à des événements que nous avons oubliés et nous ne reconnaissons plus les modèles déguisés en Pallas ou Mars. Que, du moins, ces créations, dépouillées souvent de leur

7. *Allégories et Réalisme* : Tableaux du Musée d'Orléans. *L'Air*, H. 110 cm, L. 259 cm, repr. in : P. VITRY, *le Musée...*, 1922, p. 25; *le Feu*, H. 116 cm, L. 262 cm, repr. p. 25; *la Terre*, H. 100 cm, L. 426 cm; *l'Eau*, id. — Deux autres *Allégories* du Musée, sans relation avec Claude Deruet. — Réplique de *l'Air*, Musée de Chartres, H. 110 cm, L. 259 cm. Figure à l'exp. des *Peintres de la Réalité*, n° 25 et repr. — *Mercure et Argus*, H. 75 cm, L. 120 cm. — Les quatre scènes de *Batailles et Rencontres* ont env. H. 150 cm, L. 70 cm. — Rendre à Claude Deruet une *Rixe de femmes*, inspirée d'une gravure, du Musée de Bruxelles, qui est attribuée à « Hout » parce que ce nom figure au dos : c'est celui de la famille lorraine, descendante du peintre, qui a possédé longtemps la peinture. En rapprocher une autre *Bataille de femmes*, inspirée aussi d'une gravure, dans une coll. de Lunéville. Nombreuses scènes de genre dans l'inventaire.



personnalité fugitive, nous aident à mieux comprendre l'évolution de leur auteur.

Dans un premier groupe, voici des figures allégoriques isolées. Une *Diane au Chien* est d'un style maniériste proche de l'*Entrée Royale*. Pour la *Diane au Cerf*, du Musée de Versailles, une inscription nous dit que le cerf a été chassé par le duc en 1627, et comme la duchesse de Chevreuse était alors en Lorraine, on a voulu la reconnaître dans la déesse. Le tableau étant grand, Deruet adopte ici la technique des grandes peintures religieuses, plus large, avec des touches plates, mais peu de reprises calligraphiées; la figure est plus souple et simple. Après ces deux œuvres, si différentes entre elles ou par rapport aux portraits enfantins du même temps, la *Bergère*, signée, du Musée de Strasbourg, qui n'est point forcément Julie d'Angennes, une bergère de fantaisie, digne de l'Astrée, qui règne sur des moutons enrubbannés dans une nature apprêtée, nous reporte à une période plus tardive, avec ses détails moins nombreux, mais plus lourds, ses touches plus épaisses, ses couleurs plus crues. Il en est de même pour une *Bradamante*, dont on a voulu faire Jeanne d'Arc, ou une *Pallas* du Musée lorrain qui n'est sûrement pas Mme de Saint-Balmont.

Après ces tableaux, que nous croyons postérieurs au cycle de Richelieu, nous trouvons des œuvres qui se rattachent à la dernière manière de Deruet, une *Héroïne* qui n'ignore pas les figures du Dominiquin ou du Guerchin, et dans une collection vosgienne, une *Justice*, signée, plusieurs *Sibylles*, d'autres figures encore. Ornaments plus rares, étoffes plus souples, couleurs atténuées, travail plus coulant, moins de fougue et davantage de pénétration. Ces œuvres sont à rapprocher du portrait de Deruet par lui-même. La *Sibylle de Cythère* (fig. 11), avec son teint pâle et ses yeux baissés, reflète une discrète mélancolie, mais une effigie (fig. 12) est plus belle; c'est sans doute une princesse des Amazones et peut-être en même temps un portrait; elle



FIG. 18. — CLAUDE DERUET. — Scène de guerre. — Collection particulière lorraine.





FIG. 19. — CLAUDE DERUET. — Triomphe d'Anne d'Autriche, vers 1640, dessin. — Musée du Louvre, Paris (Don de M. Georges Wildenstein).

nous fait mesurer les progrès depuis la *Diane au Cerf*, un peu raide et primitive malgré tant d'attraits, et les portraits enfantins. De la vie comme toujours, de la jeunesse, mais plus de réserve et de dignité, des yeux très grands, scrutateurs, insondables, et sur les lèvres très rouges, un sourire heureux, mais plus mystérieux<sup>8</sup>.

Voici maintenant des tableaux allégoriques à plusieurs figures. Certains se rattachent au cycle de Richelieu. Tel est le cas pour le beau dessin du *Triomphe*

8. *Figures allégoriques isolées* : *Diane au chien*, repr. par JACQUOT. — *Diane au cerf*, repr. p. ex. in : H. ROY, *La Mode et le Costume au XVII<sup>e</sup> s.*, Pl. XXVII. — *Sur la Bergère*, F. — ED. SCHNEEGANS, *Note sur un portrait de Claude Deruet*, "Arch. Als. Hist. Art", 1927, pp. 57 sq., avec repr. — Figure à l'exposition de J. Callot, Musée lorrain, 1935, et à celle des *Deux Siècles de l'Histoire de France*, Versailles, 1927, n° 114. — *Pallas*, Musée lorrain, n° 475, H. 98 cm, L. 71 cm; repr. in : *Pays Lorrain*, 1935. — Au même musée, une *Allégorie de la Guerre et de la Justice* n'est pas de Claude Deruet. — *Héroïne*, coll. X, Grondeville, H. 80 cm, L. 60 cm. — Coll. W., Remiremont : *Les Sibylles de Cythères, Cumes, Libye*, env. H. 60 cm, L. 50 cm; *la Justice*, H. 48 cm, L. 38 cm; du même style, *Fridericus Rex, 3 Imp.*, H. 49 cm, L. 34 cm et *Princesse Mathilde*, H. 48 cm, L. 39 cm, interprétations de vieux portraits; l'effigie en buste, H. 65 cm, L. 54 cm.



d'Anne d'Autriche, donné par M. Georges Wildenstein au Louvre (fig. 19), qui nous renseigne sur les procédés de travail de Deruet et constitue la maquette d'une peinture à retrouver. Deux tableaux juxtaposent des motifs du cycle sans intention profonde, mais non sans agrément. Dans le premier, le *Char de Triomphe* (fig. 20), on note des détails qui paraissent dans les peintures de Richelieu ou le dessin du Louvre, mais le paysage et le domaine clos de hauts murs



FIG. 20. — CLAUDE DERUET. — Le char de triomphe.  
Anciennement dans la collection M.

semblent copiés d'après nature et la princesse qui est Junon, puisqu'un paon se trouve près d'elle, est peut-être Anne d'Autriche. Dans le second, représentant *Trois Déesses et une Dame à cheval* (fig. 21), le château est-il une invention? La dame à cheval, qui est la sœur des *Chasseresses*, est-elle un portrait? Les trois déesses sont minces, d'un style encore plus maniéré que les figures de Richelieu. Les pendants lui seraient-ils antérieurs?

D'autres compositions nous apportent du nouveau. Deruet en a souvent peint avec des Amazones et l'une d'elles est conservée. C'est le *Banquet des Amazones*, dans une collection privée de Nancy (fig. 22). Dans le palais, semblable à celui du *Feu*, dans le parc aux parterres fleuris, aux bosquets peuplés d'oiseaux rares, aux niches qui se creusent dans les charmilles et qui abritent des statues dorées, partout des Amazones. Elles assistent à la fête, apportent les plats, banquettent, dansent, forment un orchestre dont le chef bat la mesure avec une fleur rouge. Partout des nuances rares et douces qui font de l'œuvre une joie pour les yeux. Si le style est maniériste, n'oublions pas que Deruet se recopie souvent et l'aisance des figures, la légèreté, la minceur, le fondu du travail nous mènent à une date tardive.

Or, de la même époque tardive, datent des tableaux très différents. Celui du Musée de Versailles qui semble être une *Allégorie de la Paix* de 1658 (fig. 23) et qui montre Anne d'Autriche et ses fils, témoigne d'un effort vers la mesure et la sobriété. Les trois déesses reparaissent, mais interprétées autrement : les attitudes sont plus naturelles et les corps n'ont plus l'allongement excessif des œuvres précédentes ; le ciel est couvert de grands nuages immobiles. Mêmes tendances pour la *Cavalcade de*





FIG. 21. — CLAUDE DERUET. — Les trois déesses et la dame à cheval.  
Collection particulière.

*Traîneaux*, de la Collection de M. Sardou (fig. 24), allégorie en l'honneur de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans, et qui s'affirment quand on la compare avec la *Course de Traîneaux* du cycle de Richelieu. Pour les costumes à la mode des années 1650 et pour les objets, moins d'ornements et moins de fantaisie. Le grand ciel orageux, les montagnes, les falaises bleues, la construction antique sont dans le goût des paysages héroïques<sup>9</sup>.

A ces œuvres, déjà connues, s'ajoute une allégorie compliquée d'une collection de Nancy, sans doute le *Mont Parnasse* (fig. 25) que Deruet, d'après l'inventaire, a peint à plusieurs reprises. Les figures sculptées par une lumière latérale, les corps musclés et ramassés, témoignent d'influences classiques assimilées tant bien que mal et il en est de même pour les constructions. On ne conçoit pas une telle création à l'époque de 1630, et pour-

9. *Allégories* : Le dessin du Louvre, don de M. Georges Wildenstein, n° 24.231, repr. in : *Pays Lorrain*, 1935, figure à l'exp. J. Callot, Musée Lorrain, et à celle de 1948, n° 448 ; montre le triomphe d'Anne d'Autriche plutôt que de Marie de Médicis. — Les deux pendants ont env. : H. 150 cm, L. 100 cm ; rapprocher celui des trois déesses, de celui de l'inventaire (p. 808) avec « les trois déesses et une dame à cheval et plusieurs petits Cupidons » ; JACQUOT croit, à tort, qu'il s'agit de Mme de Saint-Balmont. — *Banquet*



FIG. 22. — CLAUDE DERUET. — Le Banquet des Amazones.  
Musée Lorrain, Nancy.





FIG. 23. — CLAUDE DERUET. — Allégorie de la Paix, 1658. — Musée de Versailles. Photo. Arch. Phot. d'Art et d'Histoire.

tant on trouve maintes survivances du début, par exemple l'Amour, la grotte, les fleurs. D'autre part, les couleurs très contrastées, mais peu variées, avec des verts et des bruns qui tournent au noir, laissent supposer des œuvres d'un caractère nouveau.

Des détails nous aident à reconstituer des créations dont il ne subsiste actuellement plus de trace, ainsi le groupe de *Vénus et d'Adonis* qui doit correspondre aux tableaux signalés par l'inventaire. Le maréchal de La Ferté, protecteur de Deruet comme de La Tour, enrichit dans le même temps ses collections de tableaux des

*des Amazones*, H. 70 cm, L. 150 cm. Repr. dans : *Pays Lorrain*, 1935. Exposé 1935 et 1948 (n° 445). — Don au Musée Lorrain en 1950 par M. Marcus. — Mentions d'*Amazones* dans l'inventaire (pp. 803, 805, 806, 807 ; le tableau conservé correspond à celui qui est estimé 100 FS. — *Allégorie de la Paix* de 1658, Musée de Versailles, n° 4234, H. 98 cm, L. 115 cm. — *Cavalcade de traîneaux*, Coll. Sardou, H. 100 cm, L. 115 cm. Exposé 1948, n° 448 — *Le Mont Parnasse*, Coll. Nancy, H. 80 cm, L. 120 cm. On trouve l'influence de Deruet dans *la Famille de Louis XIV* par Nocret.





FIG. 24. — CLAUDE DERUET. — Cavalcade de traîneaux.  
Collection Sardou, Paris.

rière, Deruet a été plus inventif et méticuleux au début, plus mesuré, sobre et expressif à la fin. Il est plus maniériste d'abord, plus classique ensuite, et son réalisme est plus strict, puis plus large. Mais ces éléments se superposent et se mêlent, car il ne cesse de se copier et aussi d'emprunter avec un éclectisme facile. Beaucoup de connaissances techniques, et des techniques différentes selon le thème ou le format, un travail plus serré d'abord, plus aisé vers la fin, un coloris varié et joyeux qui devient parfois du barioleage, mais qui s'éclaircit de plus en plus, sauf exception. De la précision dans la composition et le dessin, d'où une rigueur un peu sèche, mais qui s'atténue avec les années. Des émotions, mais brèves.

deux artistes. Que pouvait être ce *Ravissement des Sabines* dont le prix de 4.000 fr. était énorme pour l'époque? On est en droit de s'étonner qu'il subsiste si peu de Deruet. Mais n'est-ce point l'aventure de La Tour, celle de la peinture lorraine oubliée et négligée si longtemps? Des tableaux de notre artiste ne sont-ils pas classés parmi diverses écoles et, par exemple pour les *Allégories*, parmi l'école des Franck? Puisse cette étude aider à en retrouver.

Dans sa longue car-



FIG. 25. — CLAUDE DERUET. — Le Mont Parnasse.  
Collection particulière, Nancy.



De la science humaniste, mais courte. Beaucoup de fantaisie, mais elle se répète, de sorte que ce prodigue est, en somme, un avare qui n'oublie rien, et elle reste élémentaire, elle est souvent encombrante alors que le comble de l'art est le sacrifice et qu'il vaut mieux suggérer que tout dire. Partout, et même dans les œuvres religieuses, de la véhémence, un je ne sais quoi de direct, de vif, de libre, de l'enjouement, de l'allégresse, et jusque dans les raffinements les plus exquis, une pointe de rusticité et de naïveté.

C'est par là que Deruet est original dans le monde du Baroque. Passionné de gloire et de fêtes, il célèbre le héros et la femme. Il est le témoin du courant précieux, des intrigues de cour et des guerres, mais il continue aussi la Renaissance, il fait de ses œuvres des « sommes » et se rattache ainsi à un passé lointain, il est l'héritier des traditions courtoises et chevaleresques; dans sa gentillesse souriante et spontanée, transparait un vieux fonds national.

FRANÇOIS-GEORGES PARISSET.





AFTER SEBASTIANO DEL PIOMBO'S  
FOURTH CENTENARY \*

TO WHOM SHOULD  
THE MONOCHROME LUNETTE  
IN THE GALATEA HALL  
OF THE FARNESINA, IN ROME,  
BE ATTRIBUTED ?

T

HE monochrome fresco of a *Young Man's Head* (fig. 1), in one of the lunettes of the Galatea Hall has been one of the most discussed paintings of the Farnesina even in our own time.

It is known how this head, which was first traditionally attributed to Michelangelo, was later assigned to both Sebastiano del Piombo and Peruzzi.

In the most recent and thorough study on Sebastiano del Piombo, by Rodolfo Pallucchini<sup>1</sup>, all the lunettes, even the large head, are attributed to Luciani. However, the problem of attribution has never been definitely laid down and cannot be solved by the few hasty lines given to the problem by Pallucchini<sup>2</sup>. I think it would be very useful to make some research on the stylistic character of the painting; so as to find a probable attribution. The historical notes pertaining to this painting being very confused and equivocal, all the existing documentation must be reexamined.

---

\* This article was indeed, first submitted at the end of 1947, the year of the fourth centenary of del Piombo's death (in 1547). Its publication, scheduled for 1949, was then delayed as part of the "Gazette"'s general delay in publication.

1. R. PALLUCHINI, *Sebastiano Viniziano*, Milan, 1944, p. 32.

2. We do not find very explanatory the note (p. 120) which refers the reader to the very skimpy bibliography of the German edition of CAVALCASELLE-CROWE. The bibliography of PALLUCHINI is also inadequate and not always exact (pp. 157-158). In his quotation of VASARI, of 1550, the "896" does not refer to the page but to the paragraph. LEMORLIEFF does not speak of the Farnesina lunettes on p. 48 but on p. 51.



We find the monochrome head of the Galatea Hall first mentioned in that page of Fabio Chigi's *Commentari* where he speaks of how Sebastiano painted "*grande viri caput in anguli lunula*"<sup>3</sup>: this attribution probably had its origin in the fact that Luciani painted the other lunettes in the room but followed no tradition—oral or written<sup>4</sup>.

The *Commentaries* dictated by Cardinal Chigi in 1618 remained unpublished until 1878 when Cugnoni edited them. It seems that his attribution of the lunette did not spread or become part of the tradition; nobody paid attention to it, not even the contemporaries of Cardinal Fabio; only Cavalcaselle-Crowe mentioned it in 1876<sup>5</sup>. Francesco Bracciolini, in the second edition of his poem published in 1626, writes a stanza on the Farnesina head, emphasizing its beauty but without a word on its author<sup>6</sup>. It is from Bracciolini's verses that there originated the mistake about the head being drawn with charcoal. This error was repeated until the beginning of our century<sup>7</sup>. A few years after the publication of Bracciolini's poem the mistake was partially corrected by Gaspare Celio who wrote that the lunette was "a fresco by Baldassare da Siena"<sup>8</sup>. We do not know the origin of this attribution either, but it should be noted that Celio's information used in his guide is generally good.

The head was fancifully attributed to Michelangelo for the first time by Cristoforo Dati in 1668 and not, as Förster<sup>9</sup> and Hermanin<sup>10</sup> write, in 1686 by Titi<sup>11</sup>, who does not even mention the lunette in that work, and only speaks of it in an addendum to his 1763 edition<sup>12</sup>. This presumption must have been transmitted orally. Indeed, Dati in the marginal notes to that part of the life of Protogene dealing with the strife with Apelle, speaks of the tradition which runs by word of mouth<sup>13</sup> about a similar strife in the Farnesina. Michelangelo, dressed as a bricklayer, says the story, went to the Farnesina and "drew" that head to

3. *Familiae Chigiae Comentarj*, in: C. CUGNONI, *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma, 1878, p. 32. There is no mention of the monochrome head in the oldest description of the Farnesina, nor in those of EGIDIO GALLO, *De Viridario Augustini Chigii*, Rome, 1511; and BLOSIO PALLADIO, *Suburbanum Augustini Chisii*, Rome, 1512.

4. VASARI seems to have changed very little the text of the first edition of his *Lives* (by RICCI, IV, p. 340); he only says that Sebastiano painted in the lunettes "poetries in that manner which he had brought from Venice" (Ed. by MILANESI, p. 567); in no other place of his *Lives* does he speak of the monochrome head.

5. J.A. CROWE-C.B. CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig, vol. VI, 1876, p. 375.

6. F. BRACCIOLINI, *Lo scherno degli Dei. Poema del signor Bracciolino dell'Api con l'aggiunta di sei canti*, Rome, 1626, XVII, 8, p. 352: *Gran cosa è l'arte; e quei ch'han visto il sanno/ Disegnata una testa col carbone/ Nella loggia de Ghisi, anco il pennello/ Dietro a lei rimaner di Raffaello*.

7. G. BERNARDINI, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo, 1908, p. 23.

8. G. CELIO, *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Cristo delli nomi dell'Arteficio delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate e Palazzi di Roma*, Naples, 1638, p. 126.

9. R. FÖRSTER, *Farnesina Studien*, Rostock, 1880, p. 128, note 126.

10. F. HERMANIN, *La Farnesina*, Bergamo, 1927, p. 48.

11. *IBID.*, p. 120, note 16.

12. F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763. On p. 35 he writes that the head of the lunette has been "drawn in black and white" and "some believe it to be by Michelangelo". In his *Aggiunte e Correzioni* (pp. 452-453) the lunettes are attributed to Daniele da Volterra and the monochrome head is said not "in black and white but drawn with charcoal on the parget ... surely by Bonarrotti".

13. C. DATI, *Vite de pittori antichi*, Florence, 1668, pp. 173-174.





FIG. 1. — Young Man's Head, monochrome lunette. — Sala di Galatea, Farnesina Palace, Rome.

show his rival, Raphael, how a drawing should be done<sup>14</sup>. To correct this unsustainable tradition (it is superfluous to give here the reasons against this little tale)<sup>15</sup> popular phantasy imagined another similar story: Michelangelo had one day gone to pay a visit to Daniele da Volterra who was painting the Galatea Hall (another wrong tradition); not finding the artist, Michelangelo had climbed the painter's scaffold and sketched with charcoal the head we are speaking about. This story is told by Bottari<sup>16</sup>, Titi<sup>17</sup>, later, by Lanzi<sup>18</sup>, Comolli<sup>19</sup> and is reported in various guides<sup>20</sup>. Later, at the end of the XIX Century, it is reported not only in guides, as, for exemple, that of Prunetti<sup>21</sup> and in general works on Roman interests

14. This was repeated by RICHARDSON, Sen. and Jun. in : *An Account of some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, London, 1722, p. 124. — A.-J. D'ARGENVILLE, *Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres*, Paris, 1745, p. 82. It was found too in the work noted above by TITI, and by G. VASI, *Itinerario istruttivo... di Roma*, third edition, Rome 1777, p. 393, with the little variation in this last work that the *Drawing Lesson* by Michelangelo was dedicated not to Raphaël but to Peruzzi.

15. From PRUNETTI, *Descrizione storico-critico-mitologico delle celebri pitture esistenti nei Reali Palazzi Farnese e Farnesina in Roma*, Rome, 1816, p. 80; he called it : "a fairy tale for children".

16. In the note on the *Life of Michelangelo* by VASARI, he observes that the "head is so high from the ground that it could not be drawn without a high and big scaffold". VASARI, *Le Vite*, a cura di G. BOTTARI, Vol. III, p. 349, note 7.

17. *Op. cit.* (1763), *Aggiunte e correzioni*, pp. 452-453.

18. L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Florence, vol. I, 1822, p. 124.

19. A. COMOLLI, *Vita inedita di Raffaello d'Urbino*, Roma, 1790, p. 87.

20. Among the most authoritative, we remember those of ROSSINI, *Il Mercurio errante*, Rome, 1771, p. 62, and that of M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, Rome, 1804, II, p. 480, new edition.

21. *Op. cit.*, p. 80. PRUNETTI does not speak with real doubt, but nevertheless he refers to the head as being



such as the Cracas with an article by Maes<sup>22</sup> or the Dictionary of Moroni<sup>23</sup>, but it even entered the artistic historiography. Passavant<sup>24</sup> and Müntz<sup>25</sup> repeat the anecdote, notwithstanding the fact that a very common guide—that prepared by De La Lande<sup>26</sup> already in its first edition in 1769—cast great doubt on this tradition and later Pungileoni repeated that it could not have been done by Michelangelo as it had “neither his drawing nor his anatomic knowledge”<sup>27</sup>.

The problem to whom the lunette should be attributed was started by Cavalcaselle-Crowe<sup>28</sup> and Frizzoni<sup>29</sup> who respectively attribute the painting, on the basis of a generic judgment, to Sebastiano del Piombo and Peruzzi. Even more modern studies mentioning the monochrome head do not go in for more profound examination of the painting. The contemporary monographs by Bernardini<sup>30</sup> and d'Achiardi<sup>31</sup> on Luciani incline toward attributing the head to Peruzzi; in an article by Rossi<sup>32</sup> on Peruzzi, the painting is attributed to him without even an examination; Hermanin, in his monograph on the Farnesina<sup>33</sup>, sees in the monochrome head the “large style of drawing” and the “brush strokes of Sebastiano”. A satisfying solution to the problem is not given by the two latest critical monographs on Luciani

attributed to Michelangelo with a certain scepticism: “There are suppositions that the head was a work by Michelangelo. May be it is...”

22. C. MAES, *Un biglietto di visita di Michelangelo ovvero la gran testa disegnata a carbone in una lunetta della Farnesina*. In “Il Cracas”, III series, I, n. 4, 24 Sett. 1893, pp. 49-60.

23. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XXXIII, Venice, 1843, p. 209. MORONI makes many mistakes in his attributions in the Galatea Hall; for instance he attributes to Daniele da Volterra the story of the Medusa and the perspective decoration of the vault.

24. J.D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, I, Florence, 1882, pp. 147-148. PASSAVANT says that the “visiting card” would have been left not to Daniele da Volterra, but to Sebastiano del Piombo.

25. MÜNTZ (in his *Une rivalité d'artistes au XVI<sup>e</sup> siècle, Michel-Ange et Raphaël à la cour de Rome*, “Gazette des Beaux-Arts”, 1882, pp. 390-391) writes accepting the hypothesis that the visit of Michelangelo was for Sebastiano del Piombo: “Michelangelo seems to have become his friend after that. It is only thus that can be explained the presence in one of the lunettes... of a colossal head.” Müntz repeats this phrase in his *Raphaël* (new edition), Paris, 1900, p. 351.

26. DE LA LANDE (*Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, IV, Venice, 1769, p. 487-488) observes that the “monochrome head” (which, he thinks, is the head of Alexandre the Great) “is in much too bad taste in drawing to be attributed to Michelangelo”. The same observation is repeated in all successive editions and in another foreign guide book, that of F.W. RAMDHOR, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber der Schönen in der Kunst*, III, Leipzig, 1787, p. 127.

27. L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Raffaello*, Urbino, 1829, p. 110: “At most we could attribute it to Daniele da Volterra, as thought by Wicar”.

28. J.A. CROWE-G.B. CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, VI, Leipzig, 1876, pp. 374-75; and: *A History of painting in North Italy*, III, London, 1912, p. 376. These authors do not speak of it in the *Storia della pittura in Italia*, Florence, 1908, p. 209, X, in which they say that “at a later date (after Peruzzi's painting) Sebastiano del Piombo painted the lunettes that Peruzzi did not decorate, in which was included a painting attributed by tradition to Michelangelo”.

29. *L'arte italiana del Rinascimento*, Milan, 1891, p. 211.

30. G. BERNARDINI, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo, 1908, p. 23.

31. F. D'ACHIARDI, *Sebastiano del Piombo*, Rome, 1908, pp. 68-71-72.

32. P. ROSSI, *Per Baldassare Peruzzi*, in: “Rassegna d'Arte”, 1923, p. 22.

33. F. HERMANIN, *La Farnesina*, Bergamo, 1927, pp. 47-48. These two preceding monographs of FÖRSTER (*Farnesina Studien*, p. 47) and A. VENTURI (*La Farnesina*, Roma, 1890, p. 28) do not give any definite answer. FÖRSTER, does not think that the painting should be attributed to Michelangelo, Sebastiano or Peruzzi, but he does not give the name of a probable artist. VENTURI too does not give any probable name and he also does not examine the characters in the picture.





FIG. 2. — SEBASTIANO DEL PIOMBO. — Daedalus and Icarus. — Farnesina Palace, Rome. Photo Anderson.

by Düssler<sup>34</sup> and Pallucchini<sup>35</sup> in which the work is attributed to Sebastiano because of some Venetian elements which are for Düssler “the delicate and almost painful expression of the physiognomy betraying a pupil of Giorgione, and which is absolutely foreign to any Tosco-Roman representation<sup>36</sup>”. As for Pallucchini, he finds that “the languorous sense of abandonment recalls Giorgione<sup>37</sup>”. These are vague expressions which give no definition of the style of the painting and take on no account—when attributing the head to Luciani—of two problems (just touched on by Düssler and not even mentioned by Pallucchini). These problems are important not only in finding a date for the painting but also in finding its purpose. Why has a figure been painted in that lunette completely different from the others both in technique and proportions? When could Luciani have painted the lunette? Was it before starting the pictorial cycle of the Galatea Hall? This is the hypothesis which we find in Hermanin<sup>38</sup> and which Düssler<sup>39</sup> thinks unconvincing. We may

34. L. DÜSSLER, *Sebastiano del Piombo*, Basel, 1942, pp. 32, 111, note 32.

35. R. PALLUCCHINI, *Op. cit.*, p. 32.

36. *Op. cit.*, p. 32: “Wie dabei gleichzeitig das Venetianische als Stimmungsausdruck durchschlägt, zeigt die weiche, fast schmerzhaft Physiognomie, die den Schüler Giorgiones verrät, toskanisch-römischer Vorstellung aber ungemäss ist.”

37. *Op. cit.*, p. 32.

38. *Op. and Loc. cit.* HERMANIN thinks that this head is only a “sketch”, a proof that Sebastiano drew before painting in fresco the lunettes. May be, says HERMANIN, Luciani had the idea for a series “of deities’ heads



add that it is highly improbable that the Venetian, on his arrival in Rome, even before having been in contact with Michelangelo's art, would have renounced color and, at the beginning of his Roman career, tackled the monochrome technique.

Düssler proposes the thesis that the lunette was painted by Sebastiano after the others, but he does not prove it. Why—and here is where we return to the first question—should Sebastiano have changed so much the character of the cycle which he had painted in the Galatea Hall lunettes? The cycle is coordinated not alone in its technique—they are all frescoes—



FIG. 4. — LUCIANI. — Study of a Young Man's Head. Uffizi, Florence, Italy. Photo Brogi.



FIG. 3. — SEBASTIANO DEL PIOMBO. — Study of the Head of Zeus. Uffizi, Florence, Italy (Detail). Photo Brogi.

but also in its iconography since it illustrates the *Metamorphosis* of Ovidio<sup>40</sup>.

When we examine the stylistic character of the painting we

impersonating the strength of air" and nobody knows why he then proceeded to paint mythological scenes. This hypothesis, without any proof, was opposed by DÜSSLER (*Op. cit.*, p. 111, note 32) who attributes the head to Sebastiano but thinks it is a work of the end of the lunettes' cycle and not of the beginning.

39. See preceding note.

40. The frescoes in the Galatea Hall, in Rome, are the first important works of Sebastiano there. They were certainly much more important for the artist, than "a few oil paintings" which Sebastiano painted as soon as he arrived to Rome, as reported by VASARI (ed. MILANESI, p. 585). Modern critics think, though some doubts persist, that these paintings are the *Adoration of the Shepherds* in the Fitzwilliam, in Cambridge, England, and the *Death of Adonis*, in the Uffizi, Florence, both still very near to Luciani's Venetian style (PALLUCCHINI, *Op. cit.*, p. 29, pl. 19, 20, 21).



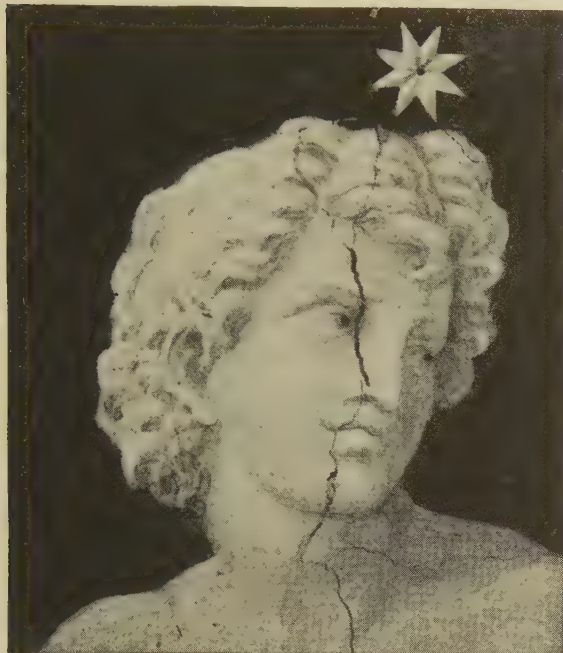


FIG. 5. — B. PERUZZI. — Story of Perseus. — Sala di Galatea, Farnesina Palace, Rome (Detail).

do not find justification for Pallucchini's assertion that the work "has nothing to do with the style of Peruzzi" and that "it is much more likely that it was painted by Sebastiano, exactly because of that sense of languorous abandonment full of Giorgionesque souvenirs<sup>41</sup>." As for the Giorgionism of Sebastiano, the same Pallucchini writes that the Farnesina frescoes show how Sebastiano seems "all at once to have put aside the formal and strict behavior rules learned from Giovanni Bellini and Giorgione... There is excessive and ungraceful gesticulation, but all the emphasis and excitement do not become rhetorical. This painting shows, immediately and spontaneously, a search for a violent expression of movement and action, which is the fundamental imprint

of the artist<sup>42</sup>". Indeed, the personality of Sebastiano which "tends to express itself through a plastic and volumetric language" takes advantage of "any and every chance as the one to work in Rome" which gives him the possibility "to realize the completion of his taste<sup>43</sup>".

Nevertheless one cannot say that the works of Sebastiano, from the calm *Resurrection of Lazarus* to the impassible *Martyrdom of St. Agatha*, or the *Flagellation* of St. Peter in Montorio, Rome, show preponderent elements of violent expression, movement and action. These characters may instead be found in the Farnesina frescoes, because, as Pallucchini noted, these paintings mark Sebastiano's reaction to Giorgione's world, his efforts toward the conquest of that plastic-volumetric language through which, later in life, the artist will assert his personality.

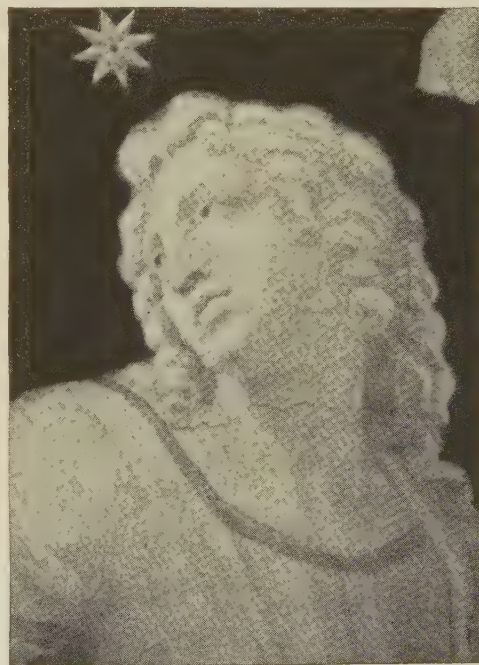


FIG. 6. — B. PERUZZI. — Story of Perseus. — Sala di Galatea, Farnesina Palace, Rome (Detail).

41. *Op. cit.*, p. 32.

42. *Op. cit.*, p. 33.

43. *Op. cit.*, p. 26.





FIG. 7 A. — B. PERUZZI. — Head of Elice. — Sala di Galatea, Farnesina Palace, Rome.

brilliant color. There is no profundity of space and perspective: in the lunette of the *Myth of Tereus*, the two feminine figures are even confused, superimposed on the same plan. There is no movement: *Daedalus* does not fly but is suspended in the sky, *Icarus* does not fall but leans against the base of the lunette (fig. 2). There is no drama; the gesture of *Tereus* is useless; the fall of *Phaeton* without strength.

As we said before, Luciani did not get much from his first contact with the Classicism of his Roman environment (facilitated by the fact of the Peruzzi paintings being in the same Galatea Hall where he was painting<sup>44</sup>). So, at the Farnesina, he did not express himself in plastic language (the compositions where he is at his best are those where he did not have to face the problem of formal dynamism). In the search and "anxiety" to find this language, he composed only with "color", re-



FIG. 7 B. — B. PERUZZI. — Head of Cupid. — Sala di Galatea, Farnesina Palace, Rome.

We can add that because the Farnesina frescoes are a work of reaction they represent a crisis in Sebastiano's style. Finding himself faced with a double necessity and consequently a double technical problem—that is, to paint a fresco and to subordinate the composition to the architectonic organism established by Peruzzi—he took advantage of the occasion to abandon the Venetian manner of harmony of tonality in the construction of his scenes. On the other hand, Sebastiano is not yet able to express the formal structure of painting as the Roman school does.

His figures do not live in the atmosphere, but are masses filled with color—a limpid and

44. The influence of Peruzzi on the work of Sebastiano in the Farnesina is irrelevant. There is no sign of it in the figuration of the lunettes. Even in the *Poliphemus*, painted later, after Raphael's painting in the Galatea, probably around 1512-1513 (V. GOLZIO, *Raffaello*, Vatican City, 1936, p. 30) the influence of Peruzzi seems much less perceptible than what PALLUCCHINI says. PALLUCCHINI finds some Peruzzi influence in Luciani's *Death of Adonis*, believed to have been painted in 1511-1512 (*Op. cit.*, p. 157). A comparison, we think, cannot be made with this painting of *Adonis* and the "fresco of the same subject by Peruzzi in the Farnesina" (PALLUCCHINI, *Op. cit.*, p. 34), that is to say, with a detail of the ornament in the Perspective Hall. This ornament is now attributed by most critics not to Peruzzi but to Giulio Romano and his school (cf. E. GERLINI, *La Farnesina*, Rome, Accademia d'Italia, 1941, p. 51; E. GERLINI, *La Villa Farnesina in Roma*, Rome, Inst. Poligrafico dello Stato, 1949, pp. 32-33). In fact, it must have been painted later than 1511-1512, as it is only in 1511 that Peruzzi finished his paintings in the Galatea Hall. Taking into consideration the time employed in the decoration of the Hall with ornaments, certainly of the same period, many months must have passed before the perspective decoration was finished and the painting of the trimming



nouncing all the possibilities given him by "tone".

Colors became the vital element of all his scenes, even of those not well solved. Color is very bright in the dresses, heightened by audacious contrasts—limpid for the flesh, serenely blonde for the hair of perfectly Venetian figures; more of the Palmese type than of the Giorgionesque.

In these compositions color justifies the good definition of Vasari who calls them "poetries". These scenes—notwithstanding the discordance of movement, the bad composition, the exterior and vain tumult, the formal disbalance—are alive because of this intimate lyricism, created by the joy of color—still Venetian—of Sebastiano's pictorial vocabulary.

It seems to us that there are no terms of comparison between these characters, found in the lunettes by Luciani, and the monochrome head. Stylistically, the head has no point of contact whatsoever with the drawings of Sebastiano, especially with those of the Farnesina period, or even with those derived from the most classical models such as the *San Sebastiano*, the *Belvedere Torso*<sup>45</sup> and the *Head of Zeus* (fig. 3), whose modeling is "full of luminous values"<sup>46</sup>. A comparison, made easier by the iconographic similarity between the monochrome head of the Farnesina and a study of a *Young Man's Head* by Luciani (fig. 4), shows how the drawing by the Venetian is characterized by nuances and pictorial shadows.

As we will see here later, the "languorous abandon" of the large monochrome head is not determined by pictorialism, which is only an exterior element of it. The formal construction of this head is rendered by drawing; the modeling is solid, full of freshness of impression. The decisive lines on the forehead, the rigid arch of the eyebrows, the nitid lines around the eyes harshly placed in the orbits, the strong line of the nose, all the features are drawn with a dry precision extraneous to Sebastiano. The hair divided in tufts is curled with nervous strokes. Even the shadows are



FIG. 7 C. — B. PERUZZI. — Head of Europa. Sala del Fregio, Farnesina Palace, Rome.



FIG. 7 D. — B. PERUZZI. — Head of Orpheus. — Sala di Galatea, Farnesina Palace, Rome.

started. We want to add too, that there does not seem to be any stylistic interdependence between the painting by Sebastiano and the detail of the ornament in the Perspective Hall.

45. PALLUCCHINI, *Op. cit.*, pl. 86 B, 88 A.

46. *IBID.*, p. 85.



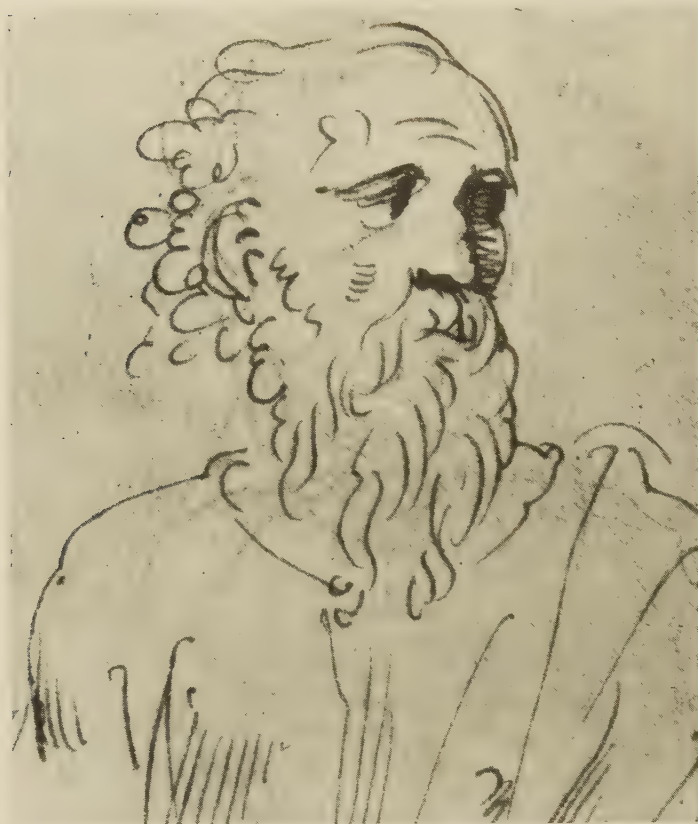


FIG. 8. — B. PERUZZI. — Head of an Old Man, drawing. — Codex S. IV.7, c. 3, Biblioteca Comunale, Siena, Italy.

drawn—those of the furrows under the nose and on the chin are marked by strong dark strokes; those between the lips are simplified by a geometrical linearity. The *chiaroscuro* formed by the light coming through the archway of a once open loggia, gives the face a plastic value even more than a pictorial one, and accentuates the setting off of the relief upon the uniform background.

The comparison, once summarily proposed by D'Achiardi<sup>47</sup>, between this head and the petrified Medusa in the octagon of the ceiling, illustrating the story of Perseus (fig. 5 and 6), is evident: it seems significant to underline the strict stylistic connection between this head in the lunette and the marble head at the left extremity of the same

octagon (fig. 5), looking as an upside down replica.

The comparison cannot be limited to these two examples. In many other figures of Baldassarre in the same Hall can be found the same incisive, strong way of drawing, together with the "languorous abandon" (common to other Peruzzi figures of the Galatea Hall still pervaded with a taste of Pinturicchio) and the characteristic perspective of the head resting on a shoulder. The most evident examples (besides those we spoke of in the Perseus octagon) are the head of *Elice* (fig. 7A), in another octagon, the heads of *Ganimedes*, *Venus* and *Leda* in other hexagons, the heads of *Orpheus*, *Ariana* and *Argus* of the *Auriga* and the *Nemesis* (in the corners) as well as the heads of several monochrome cupids, simulating stuccos, riding dolphins or standing on spheres to fill the space between the hexagons and the corners, as, for example, the cupid on the left of our lunette (fig. 7B).

The similarity with the monochrome head is not limited to figures in this room.

47. P. D'ACHIARDI, *Op. cit.*, pp. 71-72.



The same characteristic can be found in the heads of several figures high in the trimmings of the walls of the little room downstairs—for instance, the one of *Europa Raped by the Bull* (fig. 7c), that of *Apollo, of Pluto Carrying Eurydice off to Hell*, or of *Orpheus Dying* (fig. 7d).

In view of this continuous repetition of the same formal elements in the figures painted by Peruzzi in the Farnesina, we can advance the hypothesis that the large head of the lunette is a study by Peruzzi, not only of one or another particular figure but intended to solve a problem—urgent at that moment—concerning the style of the artist, that is to say, the problem of perspective of all the figures Peruzzi was to paint on the higher part of the walls<sup>48</sup>. This problem was so important for the painter as to divert him from the search of color effects not only for the sketch in the lunette, but also for other figures in the vault which he smoothed and patinated to make them look like marble and give the impression of perspective through a sculptural effect. Color, for Peruzzi, is always subordinated to the exigencies of drawing, and it was so more than ever in his works of the first Roman period, filled with classical, architectural and sculptural studies. These Farnesina paintings, dominated by the nervous and incisive lines detached from the background, show a greater similarity to the sketches and drawings found in Peruzzi's "*Taccuino*" (pocketbook)<sup>49</sup> than later works. The resemblances are valuable in parallel with the large monochrome head. The accurate drawing of the features is the same, for example, as that in the *Head of an Old Man* (fig. 8), or of a *Young Man* (fig. 9), a drawing after a classic sculpture. In all his drawings, even in the quick note of a sketch, we find the same quick curling of the hair, the same way



FIG. 9. — B. PERUZZI. — Head of a Young Man, drawing. Codex S. IV.7, c. 11v, Biblioteca Comunale, Sienna, Italy.

48. It is superfluous to insist here on the interest with which Peruzzi worked on the problem of perspective, especially in the Galatea Hall, and became in the end a great expert on it. (See: VASARI, ed. MILANESI, IV, pp. 592, 600).

49. The "pocket book" is a documentation in itself, but it is largely unpublished. Cod. S. IV, 7, Biblioteca Comunale of Siena. Some of the drawings have been published by G. PIGNOTTI, *Il Taccuino di Baldassare Peruzzi nella Biblioteca Comunale di Siena*, in: "Rassegna d'Arte Senese", 1923, pp. 38-52; and by V. MARIANI, *Dal Taccuino di Baldassare Peruzzi*, in: "l'Arte", 1929, pp. 256-265. Other drawings by Peruzzi are in the Cod. S. III 2 of the Biblioteca Comunale of Siena. Two of these, 10 v and 11 r have been published by Rossi in the article I spoke of, the plates between pp. 14-15. The drawings reproduced here have never been published before.



of marking the eyebrows, the nose and the lips, the same dark shadow used to mark the chin. In the lunette, it is true, all this is attenuated by the nervousness of the marginal line and the soft modeling. This feebleness is typical of Peruzzi, who finds his best expression in smaller figures in which his quick and incisive way of drawing gives the best results.

Our hypothesis that the monochrome head is by Peruzzi would justify the legend of Michelangelo's "visiting card", that is to say, the complete difference from the other lunettes whether technically or iconographically.

We can perhaps suppose that Peruzzi, painting alone one day in the Galatea Hall (Vasari wrote that Sebastiano started his decoration when Peruzzi "had painted the entire vault") and being preoccupied by the perspective of the figures he was going to paint, may have desired to study the problem on a wall still to be painted. He probably chose that wall because of the advantage of its direct lighting through the loggia.

Why this improvisation was permitted to survive, nobody knows. A person of the period would like to imagine the owner of the palace, fascinated by the strangeness of the idea, giving orders for the painting to be kept. Then, the latter was framed in conformity with the other paintings in the lunettes. There is another proof of our hypothesis, that is, the lack of balance of the head in the lunette. The top of the head is cut, by the vaulted roof, while the setting of the shoulders is neglected and not very definite, at the base of the lunette. This means that the head had been painted before the entablature was placed on the high part of the arcade to delimit the lunette, hence before Sebastiano started to paint.

Furthermore, there is another observation to be made on the iconography of the monochrome head: it is, that one does not find in it merely an intrinsic liking for Antiquity, so strong among artists of that Roman period, but rather that one believes it to be derived from a classical example—a statue or a relief of a sar-cophagus<sup>51</sup>.

ELSA GERLINI.

---

51. There is no possible comparison with the sculptures which were in the Farnesina Garden in the middle of the XVI Century and which have been catalogued by ALDROVANDI, *Le antichità della città di Roma*, Venice, 1556, p. 164, of which contemporary literature speaks: P. ARETINO, *Epistole*, Parigi, 1609, I, p. 258, and J. MAZUCHIUS, *Epigrammatum antiquae urbis Romae*, 1521, p. 162 v.; no comparison either with those found in the XIX Century: LANCIANI, *Storia degli Scavi*, Rome, 1902-1913 (see: index).



# L'ILLUSTRATION D'UNE PAGE CÉLÈBRE DE CHATEAUBRIAND

*Nous aurons, avait-il écrit à Mme Récamier, de la musique dans les bosquets, les danses du pays, une improvisatrice et un ballon.*

**L**E 25 avril 1942 passait en vente au Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles (n° 447 du catalogue; dimensions : H. 0,73, L. 0,97 m.) un tableau signé « *Dupré et Norblin pinxerunt, Rome 1830* », fouillis de petits personnages bariolés, dans une lumière limpide, autour d'un singulier ballon en forme de mitre (fig. 1 et 2). Modestement intitulé *Fête aux environs de Rome*, on n'en pouvait que louer le charme et la grâce... puis tâcher de pénétrer le mystère de la scène représentée! J'eus la satisfaction d'y reconnaître : *Chateaubriand, ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, recevant la grande-duchesse Hélène de Russie*<sup>1</sup> dans les jardins de la Villa Médicis (29 avril 1829), c'est-à-dire l'illustration d'une page célèbre des *Mémoires d'Outre-Tombe* (livre XIII) :

« J'avais donné des bals et des soirées à Londres et à Paris et bien qu'enfant d'un autre désert, je n'avais pas trop mal traversé ces nouvelles solitudes; mais je ne m'étais pas douté de ce que pouvaient être des fêtes à Rome; elles ont quelque chose de la poésie antique qui place la mort à côté des plaisirs. A la Villa Médicis, dont les jardins sont déjà une parure, et où j'ai reçu la grande-duchesse Hélène, l'encadrement du tableau est magnifique : d'un côté la villa Borghèse avec la maison de Raphaël, de l'autre, la villa de Monte-Mario et les côteaux qui bordent le Tibre; au-dessous du spectateur, Rome entière comme un vieux nid d'aigle abandonné. Au milieu des bosquets se pressaient, avec les descendants des Paula et des Cornélie, les beautés venues de Naples, de Florence et de Milan : la princesse Hélène semblait leur reine. Borée, tout à coup descendu de la montagne, a déchiré la tente du festin et s'est enfui avec des lambeaux de toile et de guirlandes, comme pour nous donner une image de tout ce que le temps a balayé sur cette rive. L'ambassade était

---

1. Hélène Pavlovna, fille du prince Paul de Wurtemberg, née le 9 janvier 1807; elle épousa en 1824 le grand-duc Michel Pavlowitch, frère du tsar Alexandre I<sup>er</sup> et du grand-duc Nicolas, qui allait devenir, l'année suivante, empereur de Russie.



consternée; je sentais je ne sais quelle gaité ironique à voir un souffle du ciel emporter mon or d'un jour et mes joies d'une heure. Le mal a été promptement réparé. Au lieu de déjeuner sur la terrasse, on a déjeuné dans l'élégant palais : l'harmonie des cors et des hautbois, dispersée par le vent, avait quelque chose du murmure de mes forêts américaines. Les groupes qui se jouaient dans les rafales, les femmes dont les voiles tourmentés battaient leur visage et leurs cheveux, le *saltarello* qui continuait dans la bourrasque, l'improvisatrice qui déclamait aux nuages, le ballon qui s'envolait de travers avec le chiffre de la fille du Nord, tout cela donnait un caractère nouveau à ces jeux où semblaient se mêler les tempêtes accoutumées de ma vie. »

Ainsi « un coup de vent gâta la fête en plein air; la réception avait été reportée à l'intérieur des bâtiments, et nul, hors Chateaubriand, n'observa ces rafales si bien composées, mais qu'importe! Il les peignit de telle façon qu'elles soufflent encore dans nos esprits ». (André Maurois.)

L'amour des contrastes, cher à l'illustre désabusé, nous incite d'ailleurs à transcrire, en regard de ces phrases mélodieuses, l'extrait du " Moniteur Universel " (Paris, 15 mai 1829) décrivant, en un style de « chronique mondaine » la cérémonie magnifiée par le génie de l'écrivain :

« On lit dans les " Notizie del Giorno " du 30 avril, les détails suivants sur une fête magnifique donnée par l'ambassadeur de France :

« S. Exc. M. le vicomte de Chateaubriand a donné le 29 avril dernier, en l'honneur de S.A.I. et R. la grande-duchesse Hélène de Russie, une fête superbe et d'un genre absolument nouveau, dans la Villa Médicis et le jardin y attenant, actuellement la résidence des artistes pensionnaires de France à Rome.

« A l'ouverture de la fête, ce qui en donna d'abord une grande idée à la réunion nombreuse des assistants distingués qui s'y trouvaient et parmi lesquels on remarquait plusieurs cardinaux, ce fut une tente d'un aspect grandiose et richement ornée, construite sur un emplacement qui dominait la campagne de Rome, les collines et les édifices du Vatican, et offrait la perspective la plus variée et la plus agréable. Mais le vent, qui soufflait dans la matinée avec une grande violence, ayant abattu la tente et renversé les tables qui y étaient dressées, une nouvelle fut établie avec une promptitude incroyable dans la grande salle du Palais. Bientôt y eurent pris place S.A.I. et R., S.A. le prince Paul de Wurtemberg, les dames de la cour de la grande-duchesse et beaucoup de dames nobles romaines et étrangères, auxquels fut servie une superbe collation. D'autres tables, placées sous le portique, étaient destinées aux hommes.

« Ces tables de la grande salle ayant été enlevées, et toute la noble assemblée s'y étant réunie, la signora Rosa Taddei, célèbre improvisatrice, membre de l'Académie du Tibre et de celle des Arcades, improvisa sur le sujet d'*Attilius Regulus* que S.A.I. et R. la grande-duchesse avait daigné proposer. A cette improvisation, succéda la représentation d'une scène de proverbes; ensuite Mme Taddei fit enten-





FIG. 1. — DUPRÉ ET NORBLIN. — Réception de la grande-duchesse Hélène de Russie par Chateaubriand à la Villa Médicis, à Rome.

dre un nouveau chant sur *les plaisirs et les désagréments d'un voyageur*, sujet qui lui avait été fourni par S. Exc. le vicomte de Chateaubriand.

« Cette seconde improvisation fut suivie d'une nouvelle scène de proverbes.

« Après ces divertissements, la compagnie se rendit au jardin où on lui servit des rafraîchissements en abondance. Bientôt, on vit s'élever trois petits globes aérostatiques décorés des armes de France et d'une inscription portant ces mots : *Académie de France*, tracés en français, en russe et en italien. Ces trois ballons n'étaient que les précurseurs d'un quatrième ballon beaucoup plus grand, aux armoiries du pape, de la famille impériale de Russie et du royaume de Wurtemberg. On ne peut s'étonner à quel point fut portée la satisfaction de S.A.I. et R. la grande-duchesse, celle de la société distinguée des Romains et des étrangers pour un divertissement si varié et si continu, ainsi que la munificence et la grâce avec lesquelles L.L. Exc. l'ambassadeur et l'ambassadrice en avaient fait les honneurs.

« Au nombre de ceux qui prirent part aux soins et aux préparatifs de cette fête charmante, on doit signaler M. Horace Vernet, directeur de l'Académie, M. le baron Guérin et tous les artistes français, charmés de rencontrer dans le palais de leur résidence, au milieu d'une assemblée aussi noble et aussi nombreuse,



les artistes les plus distingués, non seulement de notre ville, mais encore de toutes les nations. »

Rapprochons maintenant les documents de leur interprétation picturale. Constatons que « tout y est ». A droite, en raccourci, la façade postérieure de la Villa Médicis, ornée de bas-reliefs antiques; au fond, la galerie-annexe (et cet " H " couronné qui m'intriguait fort); à gauche, la loggia garnie de statues et la terrasse profilée sur les frondaisons du *Boschetto*. Dans l'espace libre, entre les musiciens coiffés de hauts shakos et les danseurs rangés pour la *saltarelle*, une foule papillonnante de cavaliers aux élégances romantiques et de dames emplumées, enrubannées et fleuries; deux cardinaux parmi les gens assis ou attablés, des serviteurs qui s'empressent, un enfant émerveillé, un chien, le ballon incliné, tandis que ses « petits précurseurs » sont visibles encore dans l'azur. La princesse blanche et bleue, un peu raide sous son cabriolet à brides, s'avance au centre, accueillie par Chateaubriand, barré d'un grand cordon, et Horace Vernet en habit marron. Renonçons, toutefois, à identifier dans les groupes le prince Paul de Wurtemberg, père de l'héroïne de la fête<sup>2</sup>, non plus que le baron Guérin, prédécesseur de Vernet à l'école de Rome. Y chercherons-nous davantage la jolie fille du directeur (ensuite Madame Delaroche-Vernet) de laquelle le comte d'Haussonville, malicieux attaché d'ambassade, regrettait de n'avoir pas été le partenaire dans le jeu des proverbes de Carmontelle?<sup>3</sup>

L'improvisatrice (songez à *Corinne au cap Misène*) se dérobe sans doute derrière les fumées. Mais nous savons que le peintre Léopold Robert, travaillant alors à sa *Halte des moissonneurs dans les Marais Pontins*, figure également dans l'assistance<sup>4</sup>. Et pourquoi pas, aussi, quelques-uns des artistes belges en séjour dans

2. Je lis dans le *Journal inédit d'Antonine de Celles*, publié par le duc de la Force dans la " Revue des Deux-Mondes ", 1<sup>er</sup> janvier 1932 : « Le prince Paul de Wurtemberg, père de la grande-duchesse, était lui aussi à Rome vers cette époque, mais il allait peu dans le monde, n'étant pas seul ! Son Altesse voyageait avec une dame et une charmante petite fille de cinq à six ans. La grande-duchesse, au contraire, se prodiguait, et il n'y avait qu'une voix sur son esprit, son amabilité, sa grâce et sa beauté. »

3. Chateaubriand célèbre ailleurs la figure aérienne, angélique, de la future Mme Paul Delaroche : « C'est un charmant petit oiseau », ajoute le grand homme. « Lorsqu'elle est dans une chambre, j'ai toujours peur que l'on ait oublié de fermer une fenêtre et qu'elle ne remonte au ciel, d'où elle semble descendre. »

4. *Chateaubriand et Léopold Robert*, article de DOROTHE BERTHOUD, dans le supplément de la " Gazette de Lausanne " (3 juillet 1948). Nous en extrayons le fragment de la correspondance du peintre où il raconte la réception de façon pittoresque : « A propos de cette princesse impériale qui est fort jolie et fort aimable, on lui donne ici des fêtes très belles. Nous avons été hier à la Villa Médicis où l'ambassadeur de France donnait à déjeuner. On avait fait grands préparatifs pour faire de cela une fête champêtre. Malheureusement, quelques heures avant que tous les invités s'y rendissent, un vent si terrible s'éleva qu'il cassa et mit à bas un grand pavillon où on devait déjeuner et où il y avait plus de trois cents couverts. Les draperies de soie qui couvraient le pavillon furent déchirées en grande partie. Une paroi qui était garnie de fenêtres fut enfoncée et beaucoup de cristaux qui couvraient les tables furent cassés. On fut obligé de recevoir plus de six cents personnes. Je vous demande l'ennui des personnes qui donnaient ces fêtes et qui dépensaient tant d'argent, car on dit que M. de Chateaubriand en sera pour vingt à vingt-six mille francs. C'est beaucoup trop pour un amusement manqué. On était invité pour midi. On fit prier la grande-duchesse de retarder son arrivée de quelques heures. Mais comme on ne put le faire à tout le monde, on arrivait à l'heure indiquée et on fut obligé d'attendre dans un grand vestibule où le vent soufflait d'une manière très désagréable. Enfin, la Dame de la fête arriva et on se mit à table. Je dis on, les dames, car la plus grande partie des hommes se tenait debout ou cherchait à accrocher ce qu'ils pouvaient. C'était fort drôle de voir des princes, des ducs et des monsignors et prélats piquer une cuisse de dindon, une aile de poulet, solliciter, quelquefois sans succès, un verre de vin des domestiques qui allaient et venaient pour rien. La peine de voir tant de confusion m'ôta tellement l'appétit que je ne fis aucune tentative pour



la Ville Eternelle, tel ce J. Sébastien van den Abeele, professeur de dessin de Charlotte Bonaparte et du prince Louis-Napoléon?... Notre imagination vagabonde complaisamment au milieu de cette assemblée multicolore et le tableau de Dupré-Norblin accompagne à souhait le poétique récit des *Mémoires d'Outre-Tombe* « où », écrit le comte de Marcellus<sup>5</sup>, « les souvenirs de l'Amérique surabondent peut-être, mais où l'on retrouve les bizarres rêveries dont le positif des affaires nous privait depuis quelque temps, et surtout l'enlacement de l'amour à la tombe, base essentielle de la mélancolie<sup>6</sup> ».

La désespérance de René se compliquait de tracas financiers, avoués dans une lettre au ministre Portalis : « Si vous joignez à cela, monsieur le comte, mes dépenses extraordinaires pour frais de représentation avant, pendant et après le conclave, dépenses augmentées par la présence de la grande-duchesse Hélène, du prince Paul de Wurtemberg et du roi de Bavière, vous trouverez sans doute que les trente mille francs que vous m'avez accordés seront beaucoup dépassés. » Contemplons aujourd'hui, au bas de la terrasse du Pincio, adossé au mur de la Villa, le buste de Chateaubriand, par Landowski, d'après David d'Angers, érigé en 1935 : « Le noble et beau visage pose contre la pierre vieillie la tache éclatante de sa blancheur. » (Ed. Schneider.)



satisfaire ma gourmandise. Un morceau de pain et quelques verres de champagne ou de bordeaux me firent attendre le soir assez tranquillement. Après les tables desservies, on conduisit la duchesse au jardin pour lui faire voir les quelques ateliers de ces jeunes gens. Ensuite, elle vint se placer avec toutes les dames au pied de l'escalier qui conduit au jardin où on avait préparé des danses du pays... Après ces danses qui durèrent trop longtemps, on rentra dans le grand salon où on avait préparé un petit théâtre. On improvisa la *Corinne moderne*. Ensuite, il y eut proverbes et comédies, couplets chantés. On sortit ensuite pour voir partir le ballon, qui réussit très bien. C'était la clôture de la fête ; mais la grande-duchesse, avant de partir, voulut voir le pavillon du haut et les dégâts causés par le vent qui s'était calmé un peu. Elle s'assit dans le fond où était un parquet et témoigna le désir de voir danser. On s'empressa de la satisfaire. Mais au moment où on allait commencer, la pauvre demoiselle de Celles qui était du quadrille tomba évanouie, ce qui fit une scène pénible pour tout le monde, car on fut obligé de la transporter à travers la foule jusqu'à la Villa qui était assez éloignée... Il était dit que cette belle fête ne réussirait pas. Aussi cette pauvre dame de Chateaubriand était dans tout son émoi. Son digne époux a plus de philosophie. » (*Choix de lettres inédites de Léopold et Aurèle Robert*, à paraître chez Delachaux et Niestlé à l'occasion du centenaire de la République neuchâteloise.)

5. Comte de Marcellus, ancien ministre plénipotentiaire, le donateur de la *Vénus de Milo* : *Chateaubriand et son temps* (Paris, Michel Lévy, 1859, p. 365) : « La grande-duchesse Hélène dut à son goût renommé pour les lettres, autant au moins qu'à sa beauté et à son rang, l'hommage de la fête. »

6. MARIE-JEANNE DURY, *L'Ambassade romaine de Chateaubriand*, Paris, Champion, 1927, p. 7 : « La plus belle réception fut celle où parut la grande-duchesse Hélène de Russie, la fille du Nord descendue pour un jour dans les verdures méridionales, et si rayonnante qu'au milieu des beautés venues de Naples, de Florence et de Milan, elle semblait reine. Le public romain fut enthousiasmé par cette fête magique et d'un genre absolument neuf pour notre ville ; les « Notizie del Giorno » (30 avril 1829) en chantèrent merveilles ; Chateaubriand en retraça les péripéties dans les *Mémoires*. Son récit est la poésie même ; il y traîne par bribes des images un peu démodées et charmantes, de vagues souvenirs mythologiques, des réminiscences de voyage ; les grandes phrases harmonieuses et presque rituelles s'accrochent à la fougue des danses et à la soudaineté des bourrasques. Tout est vrai dans cette description que le récit du journal permet de contrôler pas à pas ; pourtant, la beauté du récit n'a été acquise qu'au prix de la suppression de certains détails ; il plane sur des cimes mélodieuses, il ne précise que le strict nécessaire ; jamais plus qu'ici l'Art n'a été choix et sélection. Le ballon qui s'envolait de travers avec le chiffre de la fille du Nord — qu'est cette invention aérienne et mystérieuse ? Une innovation en matière de divertissement et que le journaliste expose en homme minutieux. Fi de la recherche pédante qui, à la jolie phrase un peu étrange, substitue ce compte rendu si plat, si terne, mais plus clair. Chateaubriand ne daigne pas dire quelle est l'improvisatrice qui déclamaient. L'étoile éphémère était Rosa Taddei, membre de l'Académie Tibérine et bergère d'Arcadie, une de ces muses mondaines qui laissaient volontiers briller dans les salons l'éclair de leurs bas bleus. Elle improvisa d'abord sur le thème d'Attilius Regulus que lui proposa la grande-duchesse ; puis Chateaubriand se piqua au jeu et, touriste attardé qui recevait d'autres touristes, il s'amusa à donner comme sujet les plaisirs et les déplaisirs d'un voyageur. Par l'ingéniosité qu'elle déploya dans ces jeux difficiles, la poétesse eut mérité l'honneur d'être nommée. A défaut de celui-là, Chateaubriand lui



Donnons encore, *in extenso*, afin de compléter notre relation, le savoureux passage, rappelé plus haut, des *Souvenirs* du comte d'Haussonville : « Nous arrivâmes à Rome pour la trouver en fête. M. de Chateaubriand était en train de faire les préparatifs de la matinée qu'il allait donner à la grande-duchesse Hélène de Russie, à la Villa Médicis. Il s'agissait, entre autres divertissements, de proverbes à jouer devant elle. Je savais qu'il y avait un rôle de jeune officier pour lequel on n'avait pas encore trouvé de sujet convenable. J'avais peur que M. de Chateaubriand ne m'en affublât, et j'eus soin de ne pas me présenter devant lui avant qu'il en eût disposé, disant assez impertinemment que les actrices ne seraient probablement pas assez jolies. J'eus grand tort, car ce fut Mlle Horace Vernet, depuis Mme Delaroche, qui m'aurait donné la réplique, et le rôle, dans le proverbe de Carmontelle, consistait de la part du jeune officier, à obliger Mme Vernet, qui jouait la mère, à fermer ses yeux pour qu'il les mesurât galamment avec des cerises, tandis que, de l'autre main, il glissait un billet doux à sa fille. Ce fut, par ma très grande faute, M. de Sartiges qui hérita de ce rôle. Pendant ce temps-là, M. de Chateaubriand, tout heureux du succès de sa fête, et tout fier de l'élection de son pape, n'en était pas moins assez agité<sup>7</sup>. »

Tout heureux ! Est-ce bien sûr ? Des détails amusants sont à cueillir dans le *Journal inédit d'Antonine de Celles : Chateaubriand à Rome vu par des yeux de seize ans* :

« En vérité, je crois que tout ce monde l'ennuyait », écrit la jeune fille (à propos d'une autre réception de l'ambassadeur). « Il faisait à toutes les personnes qui arrivaient son certain petit sourire si joli et puis il ne disait pas grand'chose. Mais j'ai trouvé sa figure charmante et je n'ai plus fait attention à son petit corps, qui ne va pas très bien avec sa tête » (la plus belle du monde, dira Sainte-Beuve, mais trop forte pour son corps). La vue de l'Enchanteur opérait son miracle habituel !



On sait que, plus tard, Chateaubriand a évoqué cette brillante journée en quelques lignes, datées de la frontière wurtembergeoise le 19 mai 1833 : « Je saluai de ma mémoire la grande-duchesse Hélène, fleur gracieuse et délicate maintenant enfermée dans les serres du Volga. Je n'ai conçu qu'un seul jour le prix du haut rang et de la fortune : c'est à la fête que je donnai à la jeune princesse de Russie dans les jardins de la Villa Médicis. Je sentis comment la magie du ciel, le charme des lieux, le prestige de la beauté et de la puissance pouvaient enivrer ; je me figurais être à la fois Torquato Tasso et Alfonso d'Este ; je valais mieux que le prince, moins que le

---

en fit un autre ; il la campa dans une pose romantique, l'enveloppa des *orages désirés* qu'il suscitait si volontiers, et, pour la sauvagerie du tableau, la montra déclamant aux nuages. Or, au moment des réceptions, acteurs et spectateurs étaient réunis dans la grande salle de la Villa, à couvert des intempéries, et laissaient les nuées se pourchasser tranquillement au dehors. Qu'importe si, pour la rêverie des lecteurs, une gracieuse silhouette de femme oppose à la tempête son geste irréel, théâtral, mais tellement plastique ! »

7. COMTE D'HAUSSONVILLE, *Ma jeunesse, 1814-1830. Souvenirs*, Paris, 1885, p. 209.





FIG. 2. — DUPRÉ ET NORBLIN. — Réception de la grande-duchesse Hélène de Russie par Chateaubriand à la Villa Médicis, à Rome (détail, groupe central).

poète; Hélène était plus belle que Léonore. Représentant de l'héritier de François I<sup>er</sup> et de Louis XIV, j'ai eu le songe d'un roi de France. »

\*  
\*\*

Reportons-nous maintenant vers le tableau même, objet de notre étude.

Le rappel en peinture de ce fastueux épisode de son ambassade romaine n'émane cependant point de Chateaubriand. La toile provient en effet d'une collection russe que je n'ai pu déterminer et, probablement, de l'un ou l'autre des palais impériaux (vente à Vienne, il y a une vingtaine d'années, organisée par les Soviets). Il semble donc que ce soit la belle-sœur des tsars qui ait commandé à deux pensionnaires de l'Académie de France la représentation de sa rencontre avec l'Enchanteur.

\*  
\*\*

Que savons-nous de ces deux artistes? <sup>8</sup>

Louis Dupré (1789-1837), né à Versailles, élève de David. Envoyé à Cassel

8. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE et L. AUVRAY, *Dictionnaire des artistes de l'école française*; GEORGES BEAUME, *L'Académie de France à Rome, la Villa Médicis*, Paris, 1923.



par le cardinal Fesch, et, enfin, peintre de Jérôme, roi de Westphalie (1812)<sup>9</sup>. Il voyagea en Grèce et alla à Constantinople avant de résider en Italie. Parmi ses œuvres conservées on note : *Camille chassant les Gaulois de Rome* (1824) et *Homère au tombeau d'Achille*. Cette année 1830, il exposa au Salon de Paris une *Scène du Déluge*. Les tableaux de son atelier, 72, rue de Vaugirard, furent vendus peu après sa mort, en 1837. Charles Blanc, dans le *Trésor de la curiosité* (en 1858) écrivait : « Le nom de Louis Dupré est oublié aujourd'hui. Toutefois ce peintre eut quelque renommée dans les dernières années de la Restauration. Une chose que l'on ignore est que Louis Dupré fut un des initiateurs d'Eugène Delacroix. »

Sébastien-Louis Norblin (1796-1884), dit Sobeck, né à Varsovie, était le fils de Norblin de la Gourdain, lequel, protégé d'Adam Czartoryski, fut peintre de la cour de Stanislas-Auguste et le fondateur de l'Académie polonaise. Ce Sébastien-Louis, élève de Renault et de Blondel, obtint le prix de Rome en 1825 avec une *Antigone donnant la sépulture à Polynice*. Longue carrière sans éclat : salons parisiens de 1826 à 1876 ; travaux de peinture aux églises St-Roch (chapelle de la Compassion), St-Jacques du Haut-Pas (chapelle des catéchismes) et St-Louis-en-l'Île (chapelles latérales). Une *Mort d'Ugolin* figure au Musée d'Orléans. Le Musée de Versailles conserve de lui : un portrait de *Sully, François I<sup>er</sup> et Charles-Quint visitant les caveaux de St-Denis* (d'après Gros) et une copie du *Balthazar Castiglione* de Raphaël. Dans le catalogue de sa vente après décès (en 1885, à l'hôtel Drouot), je n'ai relevé aucune trace d'esquisses ou de travaux préparatoires de notre tableau.

Ni Dupré, ni Norblin ne figuraient à la Rétrospective des *Artistes français en Italie, de Poussin à Corot* (en 1934), au Musée des Arts Décoratifs, au Pavillon de Marsan, Paris où, dans l'ambiance qui nous occupe, on remarquait *Horace Vernet* peint par lui-même sur le fond de la Villa Médicis (Collection du vicomte de Breteuil) ainsi qu'une *Saltarelle dans le Bosco de la Villa*, signée d'Eugène-Ferdinand Buttura, à Rome de 1838 à 1842 (Collection de Mme Vaudremer).

Oserais-je ajouter, en manière de conclusion — belge — à cette promenade artistique et littéraire, qu'il nous plairait de considérer le tableau de Dupré-Norblin ainsi exhumé comme une sorte de « préfiguration » de la visite de notre princesse Marie-José à l'*Academia Belgica* de Rome (8 mai 1939)? Inaugurant des locaux consacrés à l'art et à l'histoire, nous y avons vu la fille de nos rois, haranguée en trois langues — le flamand prenant ici la place du russe! — par des messieurs certes moins bien habillés que le vicomte de Chateaubriand et Horace Vernet, mais animés comme eux du souci de servir, sous le ciel d'Italie, le bon renom de leur patrie!

PIERRE BAUTIER.

9. L. DUSSIEUX, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris, 1876.





# SISLEY'S "CATHEDRALS"

## A STUDY OF THE *CHURCH AT MORET* SERIES

MONET called them "Sisley's Cathedrals"; and there is a touch of irony in the epithet. For Sisley had palpably taken the idea for his series of paintings, *The Church at Moret*, from Monet's own celebrated cathedral suite<sup>1</sup>. Nor was it difficult to guess the motive behind Sisley's venture; it was a despairing attempt to break through the barrier of silence that surrounded him, to divert public attention to his art.

---

1. JULIEN LECLERCQ hints that other upbraiding voices too were raised against Sisley because of this superficial dependence upon Monet : « *Quelquefois, l'influence de Monet est accusée, comme lorsque Sisley peint, en 1893, après la série de la cathédrale de Rouen, la vieille église de Moret.* » (JULIEN LECLERCQ, *Alfred Sisley*, in : "Gazette des Beaux-Arts", 1899, p. 236.)





FIG. 1. — SISLEY. — The Church at Moret, *Le Soir*, 1894, Sisley Sale, N° 13.  
Formerly in the Georges Viau and Pearson Collections; present whereabouts unknown.

In the early 'Nineties, Sisley's situation was desperate; for while his comrades among the Impressionists were gaining ground to a remarkable degree, he remained unrecognized. Monet achieved his great triumph in 1889, when he exhibited his works together with Rodin; hard on his heels came Renoir, steadily winning the favor of the public; and even Pissarro was able to observe a change in the general attitude toward his art. But Sisley lacked the fighting spirit and stubborn determination of his comrades. He was by nature discrete, retiring and sensitive. He was discouraged to an abnormal degree by setbacks; he was wounded by the slightest criticism, and therefore sought to avoid exposing himself to it. Consequently he did little to bring his works to the notice of the public, and they continued to go unheeded. He seems to have been

one of those recluses who wait for someone to drag them forcibly from their isolation and propel them into the limelight. But he waited too long; the once gay and optimistic Sisley — Renoir often testified to his former gaiety — commenced to sink into the depths of melancholy and despondency. He retired to Moret-sur-Loing and there became the complete introvert; the "impressionistic dinners" in Paris finally became his only major source of contact with the outside world. And the indifference of the public, as was inevitable, went hand in hand with pecuniary misery; his paintings fetched only insignificant sums — when he was able to find buyers for them at all.

As the years passed, his bitterness grew. His attitude of wariness toward his fellow men gradually turned to suspicion, and this in turn to obsession of persecution. His reticence changed first to unsociability and then to misanthropy. When Arsène Alexandre met him in the late 'Eighties his mind was "dominated by *arrière-pensées*", and he was a prey to anxieties and injustices most of which he had invented himself<sup>2</sup>.

It was in this deplorable state of mind that Sisley was forced to witness Monet's successes, his universal acclaim at the exhibition of 1889, and the eager reception by the public of his first two "long series", the *Haystacks*, of 1890-1891, and the *Poplars*, of 1891. Monet was the object of a never-ceasing adoration on the part of Sisley. Ever since his early years of study in Gleyre's studio he had admired Monet's bold spirit, and indeed had sought



2. ARSÈNE ALEXANDRE, *Les-demains de luttés*, in the catalogue of the Sisley sale, pp. 13-18 (See below footnote 7).

FIG. 2. — SISLEY. — The Church at Moret, *Après la Pluie*, 1894, Sisley Sale, No 14. The Detroit Institute of Arts, Detroit. Photo Durand-Ruel.



to imitate it not least in his own painting. During their sojourn together in Argenteuil in the early 'Seventies, his comrades had teasingly accused him of even copying the attire and hair style that Monet affected. When Sisley heard that his comrade had been working since 1892 on a new series, that of the *Cathedral in Rouen*, it is understandable that his interest was aroused. At what juncture and in what manner Sisley became apprised of this is uncertain; Monet observed the strictest secrecy about his venture and was at pains to conceal it even from his intimates as long as he could. It has been said that no outsider was allowed to view his works during the first three years; when Sisley, in the late winter of 1893, borrowed Monet's idea and commenced a "long series" of his own, he had probably formed a general idea of the *Cathedral* paintings only on hearsay and not with his own eyes.

Generally speaking, there is a close relationship between Sisley's suite of paint-

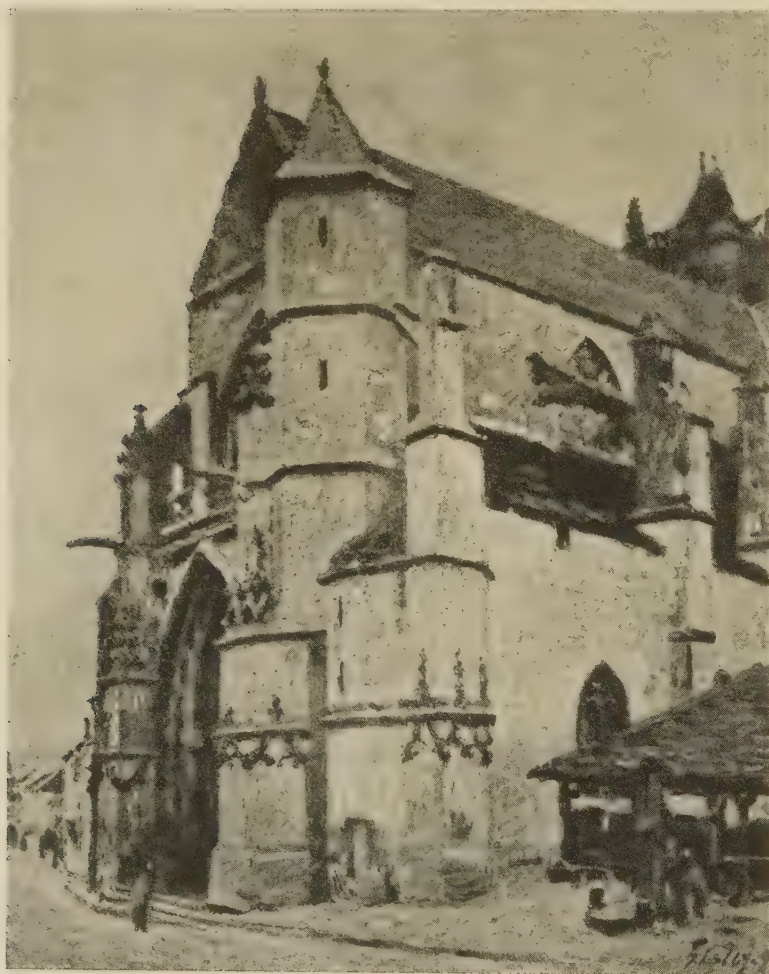


FIG. 3. — SISLEY. — The Church at Moret, *Temps Pluvieux, le Matin*, 1893, Sisley Sale, N° 12. — Formerly in the Georges Viau Collection, Paris; present whereabouts unknown.

ings and that of Monet. In the first place the external arrangement is identical. Sisley, like Monet, placed his easel in a second-floor window of a house vis-à-vis his motif—a Gothic church; like Monet, he chose a line of sight from the Southwest, so that he secured an oblique asymmetrical view of the West flank of the Church, with its main portal. On this theme he created a number of variations, in every one of which the recurring contour of the church was given a new artistic interpretation. And, like Monet, he presented a series depicting the moods of the weather, a suite of varying meteorological conditions in artistic form: *Au soleil* (fig. 5), *Temps gris* (fig. 4), *Temps de gelée* (fig. 6), *Après*

*la pluie* (fig. 2), etc.

But a closer comparative study of the two series discloses fundamental differences. Whereas Monet's series reflects the artist's disregard for the details of his subject, Sisley's attest his constant preoccupation with and concentration upon the motif itself. Monet sought to reveal the intrinsic value of the artistic means—color and facture—and in order to give them freer play on the canvas itself he deliberately rendered a distorted projection of the cathedral, a close-up of the Western façade without sharpness, perspective and architectonic emphasis<sup>3</sup>. Sisley, too, is seen to be a true Impressionist, imparting active organization to his works by short, spontaneous strokes of the brush and vivid contrasts



FIG. 4. — SISLEY. — The Church at Moret, *Par Temps Gris*, 1894. Simu Museum, Bucarest (Formerly in the "D.S." and Montaignac Collections).

of color. But he is not so regardless of the figurative; he gives, from the proper distance, a reasonably faithful reproduction of the old church at Moret, never forgetting its picturesque Burgundian structure, its playful ornamentation in the flamboyant style, and its small-town environment with strolling pedestrians. He has alternated the breadth of his field of view, so that the South side of the church is sometimes seen as far as the transept, and sometimes only as far as the Western-most bay.

There can be no doubt that Sisley, following Monet's example, intended to arrange a public exhibition of the ensemble in Paris; and in the course of his labors

3. See reproductions of nine *Cathedral* paintings, in OSCAR REUTERSWÄRD, *Monet*, Stockholm, 1948, pp. 219-233.



he doubtless meditated upon whether this exhibition would finally bring him recognition. Yet for some obscure reason he never put these plans into effects; he completed the series in 1894, but never exhibited it in its entirety. Perhaps he feared hostile opinion — a conspiracy of critics against his great venture. Nonetheless, in due course he was able to sell several of the individual paintings. Two collectors of Sisley's paintings—J. F.<sup>4</sup> and D. S.<sup>5</sup>—were among the buyers, the former acquiring one painting and the latter two (fig. 4 and 5). Paul Durand-Ruel, with whom Sisley had by then severed his association, secured three examples, presumably for speculative purposes. The prices that Sisley obtained were at the lowest level<sup>6</sup>.

Sisley died in 1899, stricken by poverty and resigned to his fate. When Monet took stock of his late friend's possessions he found a substantial part of the *Church at Moret* series; there in Sisley's studio were several of the finest individual works, unknown to the world. At the sale of Sisley's paintings which Monet arranged for the benefit of his family, the revaluation he had dreamt of took place — but all too

late. His death brought him the recognition he had so richly merited, and his paintings netted sums that he himself had never dared to dream of.

The question now arises: How many variants did the series comprise? No exact estimate is possible; nor has any attempt yet been made by the researchers. One available method of approach is to determine the known number of examples at the time of Sisley's death. The result is as follows:

The bulk consists of the paintings found in the artist's studio after his death

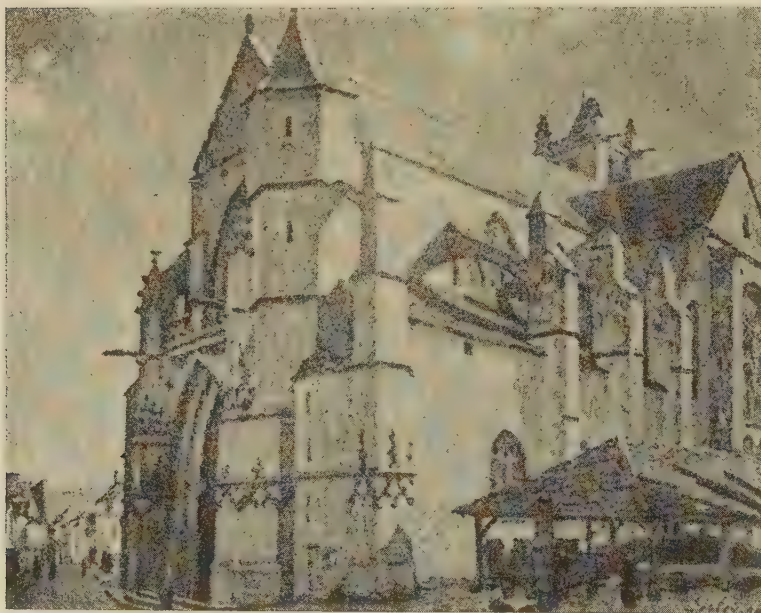


FIG. 5. — SISLEY. — The Church at Moret, *Au Soleil*, 1894.  
Formerly in the "D.S." Collection; present whereabouts unknown.

4. H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art*, Paris, 1912, VII, p. 37.

5. *Catalogue de 14 tableaux par Alfred Sisley appartenant à M. D. S... et dont la vente aux enchères publique aura lieu à l'Hôtel Drouot le mardi 18 mai 1909*, published by GEORGES PETIT.

6. When J. F. in December 1896, was obliged to resell his painting, it brought 305 francs (see above footnote 4). It is interesting to compare this with the average price of Monet's *Cathedrals* at that time, viz., 15,000 francs.



FIG. 6. — SISLEY. — The Church at Moret, *Temps de Gelée*, 1893.

Probably bought at the Galerie Petit in 1897 by Paul Durand-Ruel; present whereabouts unknown. Photo Durand-Ruel.

and sold at the auction referred to above. The catalogue<sup>7</sup> comprises the following six titles :

« 10. *L'église de Moret. Soleil couchant*. Signed in the lower right and dated 1893; 81 × 65 cm.

« 11. *Une vieille église*<sup>8</sup>, *l'après-midi*. Signed in the lower right and dated 1893; 65 × 81 cm.

7. *Catalogue de tableaux, études, pastels, par Alfred Sisley, et de tableaux, aquarelles, pastels et dessins offerts à ses enfants par les artistes; dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, le lundi 1<sup>er</sup> mai 1899*. With two essays: GUSTAVE, GEFFROY, *Alfred Sisley*, and ARSÈNE ALEXANDRE, *Lendemain de luttés*. It may be added that *Soleil couchant* was sold for 3,000 francs; *Temps pluvieux* for 2,600 (to Sisley's friend, Dr. Georges Viau, from whom it was then bought by Aucard for 1,800 francs at an auction at Durand-Ruel's in March, 1907); *Le Soir* for 7,600 francs; *Après la pluie*, now owned by the Detroit Institute of Arts, for 3,200 francs; and *Par la pluie* for 3,000 francs.

8. Sisley used this title as an alternative for the series. In all probability, *L'Après-midi* belongs to the ensemble, whereas *Par la pluie* was perhaps interpreted in a different way and thus is not included in the series.



- « 12. *L'église de Moret, temps pluvieux, le matin*. Signed in the lower right and dated 1893; 81 × 65 cm.
- « 13. *L'église de Moret, le soir*. Signed in the lower right and dated 1894; 81 × 100 cm.
- « 14. *L'église de Moret, après la pluie*. Signed in the lower left and dated 1894; 73 × 60 cm.



FIG. 7. — SISLEY. — The Church at Moret, 1894. — Dr. Chr. Rovsing's Collection, Copenhagen.

- « 15. *Une vieille église, par la pluie, côté du transept*. Signed in the lower left and dated 1894; 73 × 59 cm. »

The two paintings in the D. S. Collection<sup>9</sup> were :

<sup>9</sup> *Effet de soleil* (also called *Au soleil*) was bought by Paul Rosenberg for 2,000 francs, at the sale of Sisley's work in 1909; *Hiver* (also called *Par temps gris*) was acquired by Montaignac of 1,120 francs. (See above footnote 5.)

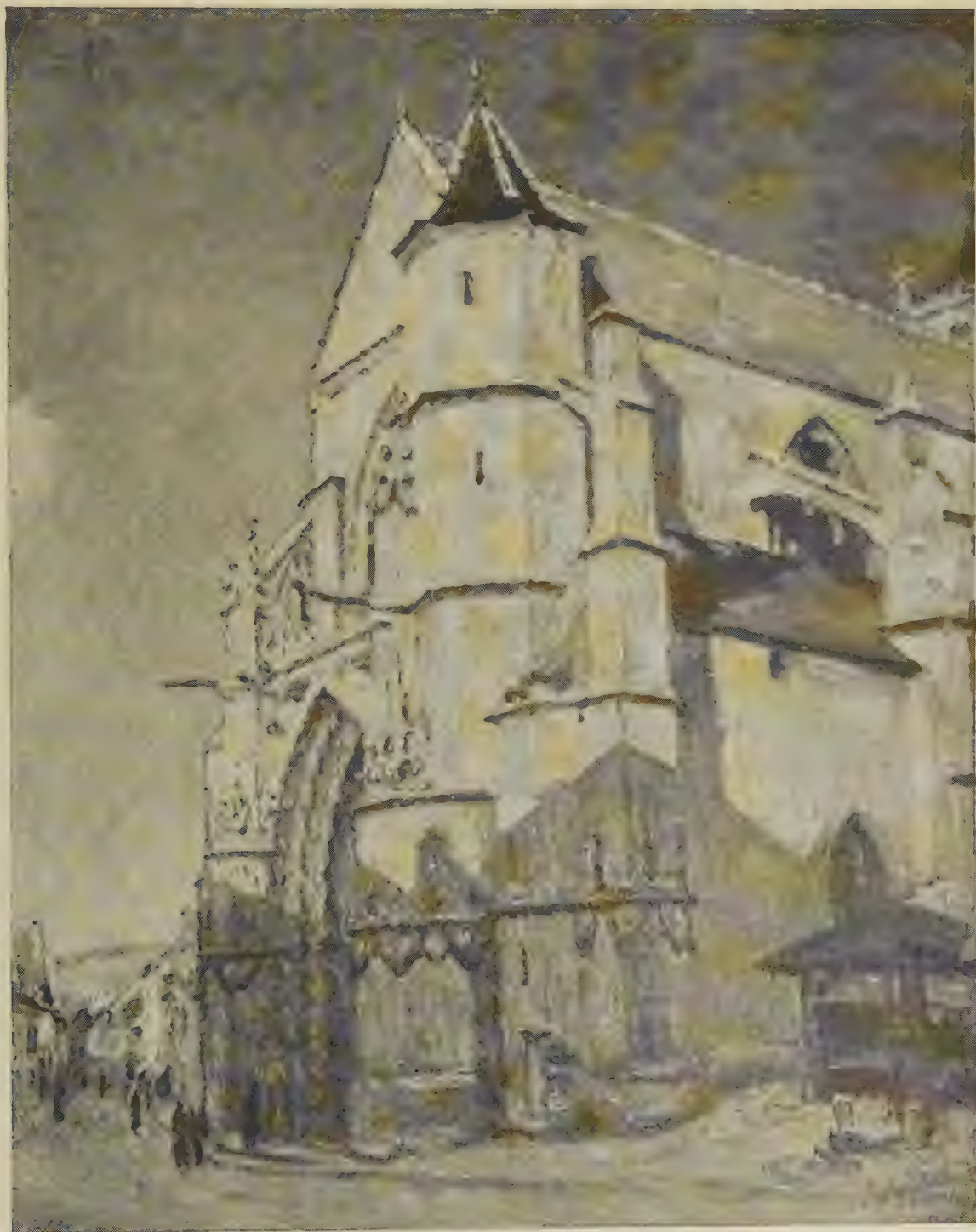


FIG. 8. — SISLEY. — The Church at Moret.  
Musée du Petit Palais, Paris. Photo. Archives Photographiques.



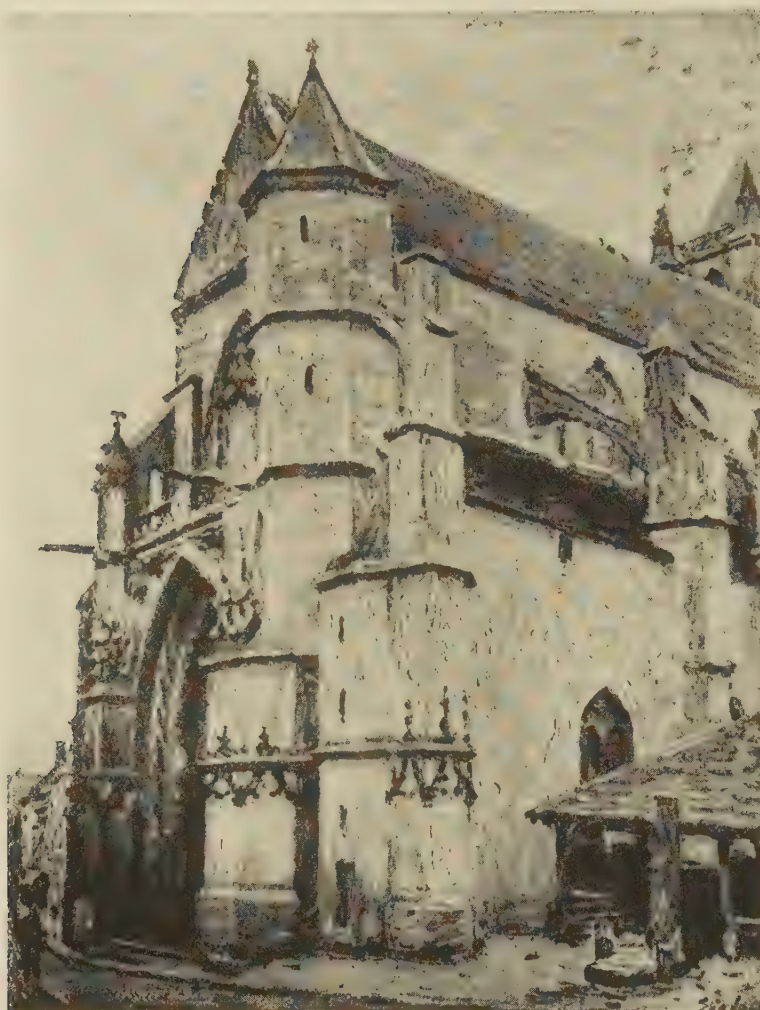


FIG. 9. — SISLEY. — The Church at Moret, *Une Vieille Eglise*, 1893. — Bought at the Galerie Petit in 1897 by Paul Durand-Ruel; present whereabouts unknown. Photo Durand-Ruel.

« *L'église de Moret, effet de soleil*. Signed in the lower right and dated "94" 73 × 92 cm.

« *L'église de Moret, hiver*. Signed in the lower right and dated "94"; 81 × 65 cm. »

Furthermore, the three canvases owned by Durand-Ruel<sup>10</sup>, to which the *Temps de gelée* reproduced above (fig. 6) may have belonged, were:

« *L'église de Moret (Temps de gelée?)*

« *L'église de Moret*

« *L'église de Moret.* »

And, finally, the unspecified painting in the J. F. Collection, which can perhaps be identical with one of the above-listed paintings owned by D. S. or Durand-Ruel, was *L'église de Moret*.

In addition to these there are doubtless other

paintings in private ownership which the writer has not been able to trace. At a guess, the series probably comprised about fifteen paintings.

Many art lovers have considered the possibilities of assembling Monet's *Cathedrals* and allowing them, side by side, to explain one another. There would be still greater justification, however, to collect and exhibit Sisley's series, from the beginning unknown to the world and never displayed as a complete suite. But such a project would be virtually impossible to realize. The fate of most of the individual paintings is unknown; not even a master detective would be able to trace them all.

OSCAR REUTERSWÆRD.

10. They were purchased by the art dealer at an exhibition of twenty-five Sisley paintings at the Galerie Georges Petit in 1897.

# LA BAGUE ET LE SCEAU DE L'ABBÉ GUILLAUME HAMER



FIG. 1. — Bague de l'abbé Guillaume Hamer, 1333-1335.

L'OBJET de l'article ci-dessous est une des nombreuses bagues à cachet du Musée National Hongrois de Budapest (fig. 1). Provenant de la collection Jankovich, elle fut acquise par le Musée pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle porte le numéro *Ann(ulus) Jank(ovichianus)* 98. Elle est complètement en or. Son plus grand diamètre est de 2,4 cm. Son anneau lisse et étroit est soudé au revers d'un cachet plat et rond, dont le centre est décoré d'un écusson gravé, contenant trois marteaux. Entourant l'écusson et suivant le pourtour du cachet, entre deux lignes, on lit une inscription en majuscules gothiques : †S (igillum) F. (ratri) Wilhelmiabba (tis). La croix initiale placée au sommet, étant légèrement plus grande que les lettres, interrompt la ligne intérieure qui y forme une encoche. Les lettres sont régulières et très lisibles. L'ensemble présente les caractéristiques du XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle et correspond, du point de vue de sa structure, aux bagues hongroises contemporaines.

Elle fut découverte aux environs de Győr (Hongrie occidentale, ou Transdanubie, jadis

Pannonie) et vendue par le comte Pierre Szapáry à Nicolas Jankovich pour 42 pièces d'or.

Dans l'inventaire de la collection Jankovich il est noté : « *Annulus aureus e rotundo circulo constructus, cui perinde in locum gemmae tabula rotunda superposita est; habens in medio scutum, cui tres mallei incisi sunt. Circa scutum est peripheria duplici linea circumducta, atque hae inscriptione, seculum 15-tum referente provisa* : “ †S. F. Wilhelmi. Abba ” — hoc est : “ *Sigillum Vilhelmi Abbatis* ”. — *Vilhelmus hic fuerat Abbas (non enim tunc adhuc archiabbates fuerant) montis Pannoniae, qui circa annum 1440-um concilium totius ordinis, uti diplomata desuper exstant, celebravit, et cuius sepultura marmorea actutum in templo montis Pannoniae e regione portae speciosae existit. Inventum est prope Iaurinum, atque a Comite Petro Szapáry aureis 42. redemptum. Aurum obrisum. Ponderat aureos duos et sex decimas sextas (2 6/16) <sup>1</sup>. »*

L'abbaye bénédictine de Pannonhalma (en latin *Mons Pannoniae*; tout près de Győr) devint une archiabbaye en 1422. Elle n'avait qu'un seul abbé nommé Guillaume : Guillaume Ha-

1. Ma citation, contrairement à celle de l'inventaire de la collection Jankovich, est exacte. Comme nous le verrons par la suite, il est évident que Guillaume Hamer ne vécut pas vers 1440. J'ai appris par l'aimable lettre du Rév. P. Ernest Mihályi — auquel je tiens à exprimer mes remerciements pour toutes ses informations — que la tombe de l'abbé Guillaume à Pannonhalma n'est pas préservée. (Jaurinum est le nom latin de « Győr ».)





FIG. 2.  
Sceau de l'abbé Guillaume Hamer,  
1333-1335.

mer(n). Rupp<sup>2</sup> donne les renseignements suivants à son sujet : « Guillaume Hamern abbé, 1334-1355. » L'histoire de l'archiabbaye de Pannonhalma<sup>3</sup> donne des dates quelque peu contradictoires : selon cette histoire, Guillaume Hamer aurait été abbé de 1333 à 1354.

La vérité est que Guillaume fut nommé abbé en 1333. Ceci est prouvé par trois documents signés par le pape Jean XXII à Avignon et datés du 14 avril 1333<sup>4</sup>. Il m'a été impossible d'établir avec précision, faute de sources, si l'année de sa mort était 1354 ou 1355. On peut seulement accepter, comme fait certain, qu'il ne vivait plus le 22 février 1355<sup>5</sup>. L'assertion de Villányi<sup>6</sup>, selon laquelle il serait mort à la fin de 1354, ne concorde pas avec

un autre passage de son œuvre<sup>7</sup>, où il donne la date du 3 février 1355. Les deux dates sont données sans documents à l'appui.

D'autre part, Rupp ne soutient pas son hypothèse selon laquelle le nom de l'abbé était Hamern. La forme Hamer, citée par Villányi est soutenue par des documents<sup>8</sup>. C'est donc celle-ci qu'il faut accepter.

Nous retrouvons le prénom de Guillaume Hamer mentionné en plusieurs formes : Viller<sup>9</sup>, Wyllermus<sup>10</sup>, Vyllermus<sup>11</sup>, Vylermus<sup>12</sup> et Villermus<sup>13</sup>, les quatre dernières données dans des documents séculiers. Le pape emploie l'orthographe française et italienne avec un « G », Guillelmus<sup>14</sup>, tandis que le Palatin de Hongrie Guillaume Drugeth, d'origine italienne, le nomme Gyllermus<sup>15</sup>. Les autres documents ecclésiastiques emploient dans un cas l'orthographe italo-français Guillelmus<sup>16</sup>, dans un autre Wylhermus<sup>17</sup>, mais autrement Wylhelmus<sup>18</sup> ou Wilhelmus<sup>19</sup>. Le plus important, du point de vue de notre bague, est que Guillaume lui-même a écrit une fois Wyllelmus<sup>20</sup>, mais le plus souvent Wilhelmus<sup>21</sup>, comme on le voit sur la bague.

Charles Robert d'Anjou, roi de Hongrie (1308-1342) était fils de Charles Martel, petit-fils de Charles II le Boiteux, roi de Naples, et

7. *Ibid.*, chap. II, p. 416, Archives, 146.

8. *Ibid.*, chap. II, pp. 374, 376, 377, Archives, 109, 110, 111.

9. RUPP, *Op. cit.*, I, p. 457.

10. ERDÉLYI-SOROS, *Op. cit.*, chap. II, p. 379, Archives, 114, p. 394, 127, p. 381, Archives, 116, p. 400, Archives, 132.

11. *Ibid.*, chap. II, p. 399, Archives, 131, p. 389, Archives, 123.

12. *Ibid.*, chap. II, p. 410, Archives, 144.

13. *Ibid.*, chap. II, p. 416, Archives, 146.

14. *Ibid.*, chap. II, p. 374, Archives, 109, p. 376, Archives, 110, p. 377, Archives, 111.

15. *Ibid.*, chap. II, p. 381, Archives, 116, p. 382, Archives, 117.

16. *Ibid.*, chap. II, p. 397, Archives, 129.

17. *Ibid.*, chap. II, p. 409, Archives, 142.

18. *Ibid.*, chap. II, p. 402, Archives, 134, p. 415, Archives, 145, chap. IX, par PONGRÁCZ SOROS, p. 236 et p. 365, Archives, 102.

19. *Ibid.*, chap. II, p. 395, Archives, 128, p. 404, Archives, 135, p. 406, Archives, 139.

20. IMRE NAGY, *Anjoukori okmánytár* (Archives diplomatiques angevines), IV, Budapest, 1920, p. 224.

21. *Ibid.*, III, Budapest, 1883, p. 316. — ERDÉLYI-SOROS, *Op. cit.*, chap. II, p. 383, Archives, 118, p. 395, Archives, 128.

2. JAKAB RUPP, *Magyarország helyrajzi története* (Histoire topographique de la Hongrie), I, Pest, 1870, p. 457.

3. LASZLO ERDÉLYI, *A pannonhalmi Szent-Benedek-Rend története* (Histoire de l'Ordre de Saint-Benoît à Pannonhalma), II, Pongrácz Sörös, *A pannonhalmi főapátság története* (Histoire de l'Archiabbaye de Pannonhalma), Budapest, 1903, chap. II, écrit par SZANISZLO VILLÁNYI, p. 56.

4. *Ibid.*, chap. II, pp. 374-378, Archives, 109, 110, 111.

5. *Ibid.*, chap. II, p. 416, Archives, 146.

6. *Ibid.*, chap. II, p. 57.

de Marie, fille d'Étienne V de Hongrie, et arrière-petit-fils de Charles I<sup>er</sup> de Naples, celui-ci frère du roi de France saint Louis. Ce Charles Robert mentionne dans un document Guillaume Hamer « *fidelis capellanus noster* »<sup>22</sup>. Le roi intervient auprès du pape à propos de l'élection de Guillaume. Un document pontifical mentionne cette démarche<sup>23</sup>. Guillaume, muni d'une lettre de présentation (*præsenta*) du roi, visite le pape à Avignon. Cette intervention royale est nécessaire : bien que le chapitre l'ait élu unanimement, il ne peut prendre ses fonctions qu'après une dispense papale, ayant été d'abord dominicain, puis cistercien, ensuite bénédictin et un des décrets du Concile de Vienne (1311-1312) défendant d'élire abbé bénédictin quelqu'un qui avait appartenu à un ordre mendiant. Le pape annule l'élection, mais en considération pour l'unanimité qu'il avait obtenu, sa vie vertueuse, ainsi que ses autres excellentes qualités, c'est lui qu'il choisit<sup>24</sup> et même le recommande à son tour à la bienveillance du roi qui était intervenu auparavant à propos de Guillaume auprès du pape.

Les trois marteaux se trouvant dans l'écusson sont les armes parlantes de Guillaume Hamer (Hamer ou plutôt Hammer veut dire marteau en allemand)<sup>25</sup>.

Si, après la documentation ci-dessus et après avoir considéré la proximité de Pannonhalma du lieu de découverte de la bague, on continue encore à douter que la bague ait appartenu à l'unique abbé de Pannonhalma du nom de Guillaume, Guillaume Hamer, le fait suivant devrait en convaincre : il existe aux Archives Nationales Hongroises à Budapest un document<sup>26</sup> daté de Visegrád le 2 juin 1342, selon lequel neuf abbés réunis en conseil arrivèrent à quelques décisions relatives au couvent de Garamszentbenedek. Huit des neuf sceaux sont préservés, tous en parfait état. Celui de l'abbé Guillaume (fig. 2), en forme d'amande, est un

merveilleux objet de style gothique. L'inscription autour de la bague est la suivante : *S·(igillum) F.(ratri) Wilh·(elmi) Abbatis·S(an) c. (t) i·Martini·De·Sacro·Monte·Pannonie*. Au centre, sous une architecture gothique, se dresse la figure de l'évêque de Tours, et martyr saint Martin, né en Pannonie. Sous la base de l'architecture, il y a un écusson identique à celui de la bague, avec trois marteaux<sup>27</sup>.

Par sa structure, la bague est hongroise, quoique la qualité de l'incision y soit supérieure à celle qu'on voit généralement. Pas tant cette structure que l'exécution, plus soignée et régulière qu'en général, nous rappelle la bague à cachet du Palatin de Hongrie, Philippe Drugeth, trouvée à Székesfehérvár, en Hongrie, et conservée au musée de cette ville<sup>28</sup>, et plus encore la bague à cachet de la collection du comte Emmanuel Andrássy, laquelle, selon son inscription, aurait appartenu à « Jean fils de Chele »<sup>29</sup> (fig. 3).

Les études mentionnées dans notre note 29 prouvent d'une manière détaillée que cette bague « Chele », ainsi que la bague Drugeth, peut bien être l'œuvre de l'orfèvre et graveur de sceaux Pietro di Simone Gallicus<sup>30</sup>, originaire de Sienne et venu en Hongrie après 1318, au service du roi. Plus tard ce maître devient comte et châtelain de Szepes, en Hongrie, et change son nom en Jemniki ou Jempnyik. Même à supposer qu'elles ne soient pas son œuvre, il est incontestable qu'elles proviennent de son atelier.

Le fait que Guillaume Hamer est devenu abbé grâce à la bienveillance de Charles Robert, et la similarité de notre bague avec celles de

22. ERDÉLYI-SOROS, *Op. cit.*, chap. II, p. 379, Archives, 114.

23. *Ibid.*, chap. II, pp. 73 et 375, Archives, 109.

24. *Ibid.*, chap. II, p. 73.

25. Je dois la première et fondamentale étude de la bague au feu comte István Zichy et à Mme Magda de Bárány-Oberschall.

26. ERDÉLYI-SOROS, *Op. cit.*, chap. II, pp. 395-396, Archives, 128. — No. DL. 3492.

27. *A Magyar Királyi Országos Levéltár diplomatikai osztályában őrzött pecsétek mutatója* (L'Index des Sceaux conservés dans la Section diplomatique des Archives Nationales Royales Hongroises), Budapest, 1889, N° 3492, p. 36.

28. MARIA HLATKY, *A magyar gyűrű* (La Bague hongroise), Budapest, 1928, pp. 53-55, t. IV, 44.

29. *Ibid.*, pp. 55-56, t. IV, 45. — KATALIN PASZTORYNÉ ALCSUTI (CATHERINE PASZTORY, née ALCSUTI), « *Chele fia János* » *pecsétgyűrűje* (Bague à cachet de « Jean fils de Chele »), *Művelődéstörténeti füzetek* (« Cahiers d'Histoire Culturelle »), 3, Budapest, 1943, pp. 3-18, en italien pp. 19-30, t. I, 1, 2, 6.

30. ALESSANDRO MIHALIK, *I maestri orafi Pietro e Niccolò Gallicus di Siena, in Ungheria*, « *Bullettino Senese di storia patria* », XXXIII-XXXIV (1926-1927), Siena, 1928, pp. 88-90, 95.



deux autres protégés du roi, faites dans l'atelier de Gallicus, permettent de conclure à une identité de provenance. Une autre analogie entre notre bague et la bague « Chele » serait que sur les deux il y a des armes parlantes : les pinces du scorpion, gravé sur cette bague, s'appellent en grec, en latin et même en vieil italien « chele »<sup>31</sup>.

La plus ancienne parmi les trois bagues mentionnées ici est celle de Drugeth (1322-1327) ; elle est d'un travail moins précis que les deux autres et l'incision du cachet est disposée d'une manière différente. Cette disposition de l'incision, ainsi que la forme de l'écusson et le type des lettres sont identiques sur la bague Chele (1330-1335) et sur celle de l'abbé Guillaume. Les faits que la croix sur la bague Hamer est plus grande que les lettres, que des ornements composés de virgules entre écusson et inscription y sont supprimés et, enfin, que le point (il n'y en a qu'un seul) y est en bas, à sa place habituelle, tandis qu'on le trouve en haut, sur celle de « Jean fils de Chele », ne constituent pas des différences essentielles.

L'écart dans la forme des « A » est un peu plus important. Sur la bague Chele la majuscule « A » est asymétrique, gothicisante ; sur

celle de Hamer elle est d'un type moderne. Sur le sceau de l'abbé Guillaume, les lettres sont identiques à celles de la bague Chele.

L'étroit rapport qui existe entre le sceau Hamer et la bague Chele, — plus étroit qu'avec la bague Hamer, probablement un peu moins ancienne que celle de « Jean fils de Chele », — peut s'expliquer par le fait que le sceau de l'abbé Guillaume a bien pu être exécuté un peu avant sa bague.

Quant à la différence de structure des bagues Drugeth, Chele et Hamer, j'y vois une évolution logique du maître italien établi en Hongrie, d'un type étranger vers un type hongrois.

Ainsi, la bague et le sceau de Guillaume Hamer doivent être attribués à l'atelier de Gallicus.

La date de l'élection de l'abbé Guillaume et celle de la mort de Pierre Gallicus placeraient la bague Hamer et le sceau entre 1333 et 1335. Même s'ils furent exécutés dans l'atelier du maître après sa mort, la dernière date possible ne serait guère de beaucoup postérieure à 1335<sup>32</sup>.

CATHERINE PASZTORY.



FIG. 3.  
Bague de « Jean fils de Chele »,  
1330-1335.

31. Je dois ce renseignement à Mlle Mirella d'Ancona, docteur ès lettres.

32. M. Paul N. Perrot a bien voulu revoir le texte français de cet article.

# B I B L I O G R A P H I E

PAUL J. SACHS AND AGNES MONGAN. — *Drawings in the Fogg Museum of Art.* — Cambridge, Mass., Harvard University Press, and London, Oxford University Press, 1946, 2 vol. : I, XX-265 pp.; II, XVI pp., 404 pl. (Harvard-Radcliffe Fine Arts Series).

M. Paul J. SACHS est de la classe des grands collectionneurs, il est surtout, chose plus rare et plus précieuse, un « connaisseur » subtil du dessin; la contribution qu'il apporte à l'érudition représente une vie de recherches, et constitue dans ce domaine un exemple d'un exceptionnel intérêt.

De cette personnalité, de cet homme actif, grand ami de la France, il convient de parler à propos de la publication du catalogue critique des dessins du Fogg Museum of Art de l'Université Harvard, dont il est le directeur honoraire, après en avoir été le directeur aussi actif que subtil.

Le premier tome, accompagné d'un volume d'images, montre l'ampleur, la rareté et la diversité de cette collection; le fonds le plus important provient de la donation faite par Paul J. Sachs lui-même, à l'Université où il a professé pendant de longues années. On a récemment fêté ses soixante-dix ans en réunissant une précieuse exposition de 70 dessins prêtés par les collectionneurs et les Musées d'Amérique. C'est là le plus touchant témoignage que l'on ait pu apporter au pionnier qui a ouvert la voie aux faiseurs de cabinets de dessins, à une époque où ce n'était pas la mode aux Etats-Unis.

Dans sa préface au premier tome du catalogue, la pensée de l'amateur est si pénétrante et si directe, qu'elle dresse devant nous l'étonnante image de son auteur : collectionneur, professeur, historien d'art, conservateur de Musée, il est avant tout le connaisseur qui savoure la joie de posséder un feuillet nouveau, qui en détaille la beauté et qui, avec une conviction communicative, sait en rendre l'esprit vivant à ceux qui l'entourent.

Pour lui (et combien de propriétaires d'œuvres d'art et même d'historiens pourraient s'en inspirer) la connaissance de l'art n'est pas seulement une science apprise à l'étude des documents, des origines, des comparaisons possibles; il veut rendre à l'œuvre sa place dans la vie, dans l'évolution de son temps, dans le rôle qu'elle doit jouer sur la sensibilité d'une époque; il veut, en un mot, qu'elle ne soit plus seulement une pièce à étudier au microscope.

Le sentiment personnel de Paul J. Sachs est orienté vers un but éminemment éducatif; il n'oublie pas qu'il est professeur; cependant, il sait que les dessins qu'il a achetés après les avoir étudiés, ont été choisis pour devenir les éléments de connaissance et de compréhension des étudiants qui travaillent auprès de lui. Il ne s'agit pas seulement de leur apprendre à bien attribuer les dessins, mais à pénétrer ceux-ci, à dégager le sens de leur spontanéité, de leur valeur d'intimité avec l'artiste. C'est précisément ce désir de faire connaître à ses étudiants le monde du dessin qui a amené Paul J. Sachs à recueillir des pièces précieuses dans tous les domaines, sans se limiter à certaines époques comme le font beaucoup de collectionneurs.

Son exemple a été suivi et, depuis qu'il a patiemment constitué sa collection, un assez grand nombre de cabinets se sont formés aux Etats-Unis, où, à l'heure actuelle, les petits musées de dessins, personnels ou collectifs, se sont multipliés.

En qualité de conservateur du Cabinet des Dessins du Louvre, nous ne nous réjouissons pas sans réserve de ce que la passion des dessins, français notamment, ait touché les amateurs d'Outre-Atlantique, car ils deviennent de dangereux rivaux dans les ventes de Paris ou de Londres.

Le Fogg Museum fut le premier à bénéficier de l'exemple donné par Paul J. Sachs, et de belles donations affluèrent au Musée de l'Université Harvard : à la collection donnée précédemment par John Witt Randall, savant et poète, et par sa sœur Miss Bettina Randall, succède celle du curieux et érudit amateur que fut Ch. Alexander Loeser, dont le testament, en 1926, précise toutes les conditions matérielles de conservation qu'il croit nécessaires à ses dessins, et puis celle du donateur anonyme de 1936 qui permit l'entrée de dix magnifiques pièces de la collection Oppenheimer. De généreux mécènes ont continué et continuent à apporter aux étudiants de l'Université Harvard l'appui de nouveaux enrichissements, parmi lesquels le legs de la collection Winthrop mérite une mention tout à fait spéciale.

Nombreux sont, à l'heure actuelle, aux Etats-Unis, les professeurs, conservateurs de musée, historiens d'art qui ont été les disciples de Paul J. Sachs et qui poursuivent avec son esprit et sa méthode les recherches sur les dessins.

Dans sa préface au catalogue, PAUL J. SACHS, avec



une courtoisie de savant, remercie tous ceux qu'il estime l'avoir aidé, collègues d'Amérique et de l'étranger, marchands qualifiés, enfin tous ceux qui ont apporté leur contribution à l'établissement de ce catalogue dont les notices, après la vibrante préface, nous font mesurer les années de recherches et de réflexion de ses auteurs : Mr. PAUL J. SACHS et Miss AGNES MONGAN, conservateur des dessins du Fogg Museum of Art.

Cette dernière, à qui PAUL J. SACHS rend un bel et affectueux hommage de reconnaissance, est bien connue de tous ceux qui étudient l'histoire du dessin. On sait quelles sont, en dehors de ses connaissances et de son érudition, ses préoccupations quant à la santé et à la préservation physique de ses collections. Elle est le plus vivant témoignage de la continuité au Musée d'une tradition de connaisseur.

La méthode rigoureuse adoptée par Miss MONGAN et par Mr. PAUL SACHS pour l'établissement de ce premier tome est d'une parfaite honnêteté scientifique, et les notices critiques, tout en développant l'arsenal de documentation moderne, résument dans une rédaction concise, les discussions qui se sont élevées au sujet de certaines attributions. La conclusion apportée par les deux auteurs, est, nous dit PAUL J. SACHS, le fruit de leurs réflexions et d'une mise au point longuement mûrie.

Ce premier tome comprend l'étude des dessins des écoles italienne, française, flamande, hollandaise, allemande, suisse et espagnole. Un second volume, en cours de préparation, traitera des écoles anglaise et américaine.

On retrouve, dans les notices de certains dessins, des études critiques développées par PAUL J. SACHS dans quelques-unes de ses conférences. La sensibilité et l'analyse subtile des pièces des Trecento et Quattrocento italiens permettent d'intéressantes discussions ou comparaisons avec des dessins d'autres collections, et notamment du Cabinet du Louvre. C'est le cas du n° 1 du catalogue, intéressante composition se rattachant aux fresques de l'Eglise Basse d'Assise, que le catalogue donne à un élève de Giotto, et qu'on a rapprochée de la magnifique *Présentation de la Vierge au Temple* du Louvre.

Il est difficile d'apprécier toute la valeur de ces comparaisons, quand l'un des deux éléments nous demeure inconnu, la reproduction photographique ne pouvant suppléer à cette lacune. Du moins, étudie-t-on avec le plus vif intérêt l'analyse et la mise au point, très objectivement rapportée, des discussions ouvertes autour de ces pièces infiniment rares. Les controverses sont notamment très vives sur certaines attributions de dessins d'Antonio Pollaiuolo, de Perugino ou de Pinturicchio, dont l'étude d'ensemble, faite à propos de ces dessins, évoque toute une époque de l'art italien. Parfois, les attributions données par les conservateurs du Fogg Museum of Art sont en opposition avec l'opinion des critiques spécialisés ; PAUL J. SACHS et Miss MONGAN s'appuient sur des raisons de technique ou de style pour modifier une tradition et leurs conclusions peuvent être discutées, mais sont toujours intéressantes (par exemple, celles relatives au n° 9 du catalogue).

Aucun souci pour les rédacteurs des notices de donner de grands noms à leurs dessins ; ils ramènent parfois à des paternités plus modestes des œuvres attribuées par d'éminents spécialistes à de plus célèbres artistes (portrait de Raphaël, cat. n° 29) et permettent de curieux rapprochements avec des dessins du Musée

Bonnat et même la reconstitution de dessins coupés en deux (n° 152). On doit noter ici le témoignage d'admiration, rendu par Paul J. Sachs à son grand ami, le peintre français Bonnat, qu'il a connu âgé de quatre-vingt-dix ans, et dont l'exemple l'a puissamment inspiré<sup>1</sup>.

L'ensemble des dessins des écoles du Nord, au Fogg Museum : Flandre, Hollande, Allemagne et Suisse, ne peut offrir que 200 numéros, là où les seules écoles italiennes en présentent 365 (jusqu'à Gino Severini inclus). Mais dans ces deux centaines de pièces, on peut étudier des pages émouvantes, comme la *Saskia malade* de Rembrandt ou le *Carlos Colonna* de Van Dyck dont une grisaille, en vue de l'iconographie, existe dans la collection Bonnat à Bayonne.

Sur les 168 dessins français, de l'époque des Clouet à nos contemporains, Matisse ou Dunoyer de Segonzac, quelques pièces intéressantes du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup>, comme le *Moine* de Lesueur, de ravissantes figures de notre aimable XVIII<sup>e</sup>, avec Watteau, Fragonard, Greuze et Clodion, constituent un moyen de connaissance d'une époque caractéristique du dessin français. Du XIX<sup>e</sup>, on peut dire qu'il est présenté à Harvard, de la manière la plus éblouissante, et on ne peut s'étonner, après cela, de voir les jeunes générations d'historiens d'art, formés dans ce milieu, tout naturellement entraînées vers l'étude poussée de certaines étapes de notre XIX<sup>e</sup>.

Il faut apprécier certains rapprochements du catalogue, notamment dans la notice du *Portrait de Madame Sensier* par J.-F. Millet (2<sup>e</sup> moitié du XIX<sup>e</sup>) et le traitement de certains modelés chez les portraitistes de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup>, Lagneau par exemple. On pourrait pousser plus loin la comparaison et retrouver chez Degas une filiation spirituelle avec certains de nos peintres du XV<sup>e</sup>.

Ingres rayonne avec 9 beaux dessins d'époques différentes, mais c'est Degas qui règne sur l'école française du dessin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec 21 pièces dont quelques-unes des plus belles de son œuvre : *Julie Bertin*, *Mme Hertel*, *Diego Martelli*, *Manet*, des *Danseuses* et des *Nus*.

On peut seulement exprimer le regret, qu'au milieu de pareilles évocations, deux des plus étonnants dessinateurs de la fin du XIX<sup>e</sup>, Toulouse-Lautrec et Seurat, soient peu ou pas représentés, alors qu'ils le sont, ce dernier surtout, parfois très bien, dans des collections privées des Etats-Unis.

Comme instrument de travail pour les étudiants Harvard, ce catalogue constitue un exemple fécond du genre d'études auxquelles doit se consacrer un historien d'art ; c'est là une des formations du futur conservateur, mais c'est aussi quelque chose de plus : au contact de Mr. PAUL J. SACHS et de Miss AGNES MONGAN les étudiants acquerront ce sens de la qualité qui, en matière d'art, est primordial. Il n'est point besoin d'être saisi par une composition à grand spectacle ou par un très grand nom pour ressentir devant un dessin, si modeste soit-il, ce choc mystérieux et puissant qui est la révélation de la vraie grandeur : un accord s'établit entre nous et la personnalité de l'artiste, qui s'impose dans la certitude de sa pensée pure et directe.

JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE.

1. Bonnat devait léguer au Louvre et surtout à sa ville natale, Bayonne, une incomparable collection de dessins.

MAX J. FRIEDLANDER. — *Landscape, Portrait, Still-Life: Their Origin and Development*. — New York, The Philosophical Library, n.d., 288 p., 41 pls. \$6.00

The art historian continually faces the task of combining connoisseurship with proper historical perspective, the one being primarily concerned with the critical investigation and appreciation of single works of art, the other with a broad historical understanding and synthesis. The connoisseur collects and tests the material with which the historian builds his edifice. The two different approaches, if properly applied, should supplement rather than contradict each other and, in fact, often merge in the work of individual scholars. But, in the course of time it happened that the connoisseur looked with suspicion at the historian's attempts at synthesis, while the historian was apt to consider the connoisseur a more elementary type with a somewhat limited perspective.

If a connoisseur of MAX J. FRIEDLANDER's caliber and experience sets out to do the job of an historian—in spite of long years of sceptical reserve—something valuable is bound to result, because here speaks not only the classic representative of the great period of constructive connoisseurship, not only the man who has built up a substantial part of the Kaiser Friedrich Museum (its almost incomparable group of early Flemish and German paintings), but also a thinker with a penetrating and independent mind.

FRIEDLANDER's new undertaking was to group and to interpret European painting from the late Middle Ages to the present according to subject-matter rather than periods, nationalities or schools, in order to gain fresh light from such a shift of perspective. Having been concerned mostly with the individuality of the painters—as in his famous life work, the fourteen volumes on Early Flemish Painting—this project must have attracted the author as a new venture and one feels his pleasure in breaking this path. It was by no means an easy task, one that could be achieved by a few rash classifications. This, however, was the least of hazards for one who all his life has remained reserved about the historian's synthetical attempts. More difficult was it for a writer of FRIEDLANDER's rare personal talents, whose finest qualities often come out in essay form and in brilliant aphorisms, not to deviate from a comparatively rigid systematic plan and not to slip back into his habitual monographic treatment. On can well say that the author valiantly resisted these temptations without losing the charm of his personality. And nobody, except the outright nationalists among the art historians, will resent that the art of the Netherlands—where his life interest centered—occupies the broadest place in this history of landscape, genre, portrait and still life, and that Italy and Spain, also XVII Century France, receive only a minor share.

The chapter on landscape is most thorough and extensive (153 out of 284 pages); that on genre comes second (75 pages); while the three remaining categories on portraiture (32 pages), on religious art and historical painting (13 pages), and still life (7 pages) are treated more briefly. Thus there is, quantitatively speaking, a gradual shrinkage toward the end which does not seem fully justified by the relative significance of the individ-

ual categories, but is the result of the author's selective attitude and personal interests. However, MAX J. FRIEDLANDER gives ample and striking reasons for the predominance of landscape which one should compare with those given by SIR KENNETH CLARK in his recent justly applauded book on *Landscape into Art*. Such comparison would not be to the detriment of FRIEDLANDER's often piercing and always independent remarks.

There is a clear plan of procedure, a visualization of the development of each category, strongest and most enlightening in landscape and genre. In both these chapters the author begins with a definition of the category. We wear something about the peculiar character, the potentialities and the limitations of each group which we have never heard before—something challenging and clarifying. Then the author proceeds to outline the development of each group, with considerable variety in length and emphasis, as we mentioned before. A basic issue—and indeed the key point in the development of European painting—remains the contrast between the medieval and the modern approach. With each subject-matter the author traces its origin in late medieval art and analyzes the gradual growth to independence which in landscape, genre and still life did not fully blossom before the XVII Century and came to a new height (except in genre painting) in the art of Impressionism.

Unafraid of repetitions which such systematic treatment necessitates, the author consistently follows the historical line. Many figures which MAX J. FRIEDLANDER had dealt with in his former writings received added light: not only Van Eyck, the greatest among the pioneers of all these modern categories, but also, as far as their creative contribution to the development of landscape is concerned, Dirk Bouts, Geertgen, Memling, Gerard David, Hieronymous Bosch. And in the XVI and XVII Centuries the sections on Patinir and Brueghel, on Van Goyen and Ruysdael are most brilliant—not to speak of the minor figures such as Jan de Cock, Herri met de Bles, Lucas Gassel, Matthys Cock and Gillis van Coninxloo, who each receive a detailed treatment with many new observations about their work and their place in XVI Century landscape.

Going on into the XVIII and XIX Centuries FRIEDLANDER does not simply add one master to another, but steadily enlivens his account with considerations of basic problems, whether it is the pantheistic feeling underlying the modern attitude toward nature (a point which reveals the author's own emotional depth), society's influence on the taste and style of the artist (particularly well brought out in the passages on XVIII Century England), or in the XIX Century, the relative nature of Realism and the issues which photography raised for the representational arts. Brought up in the period of Impressionism—when the "*l'art pour l'art*" principle took hold of European art—and deeply indebted for his visual education to painters such as Manet and Liebermann, the author reaches a remarkable objectivity in his analysis of the art of Impressionism, of its inner springs and its outer pressures, of its great yet limited artistic achievement. FRIEDLANDER's remarks on contemporary art are more restrained. But here, too, he gives clear reasons for the fundamental



characteristics : the break with the naturalistic tradition of centuries and the frantic search for new forms of vision.

Also the chapters on Genre and Portraiture, on Historical Painting and Still Life are full of unforgettable passages. FRIEDLANDER was always a master of concise characterization. Thus, what he says in a condensed form about such artists as Pieter de Hooch and Vermeer, Frans Hals and Velazquez, Watteau and Chardin, Cézanne and Van Gogh is of a rare excellence and colored with his fine artistic sensitivity.

Whoever enjoyed the charm of FRIEDLANDER's German, its crystalline precision and its expressive originality, will not be surprised to find any translation imperfect. Here, however, the best possible has been done through a comparative freedom of transposition, which alone can produce a rhythmical flow in another language. The book is equipped with good half-tone reproductions which increase the pleasure of reading and illustrate well some of the author's main points.

We are grateful to the author that, in his advanced age, he has still undertaken a new project, which opens a path beyond the monographic treatment—in which he will always remain undisputed master—to a further penetration of Europe's great artistic heritage. The sketchiness of his investigation is an attraction rather than a defect because it heightens the liveliness of the book. The groundwork has been laid on which younger historians will continue to build and elaborate. The outlines of the edifice are there, and in many parts the building is carried out, containing real treasures of FRIEDLANDER's fine artistic perception and literary mastery.

JAKOB ROSENBERG.

*Ars Hispaniae; Historica Universal del Arte Hispánico*, Vol. V. *Arquitectura y Escultura Románicas*, by JOSÉ GUDIOL RICART and JUAN ANTONIO GAYA NUNO. — Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949. 399 pp., 542 fig. — 300 pesetas.

The first monumental publication dealing with the history of Spanish architecture, consisting of three volumes, was written by LAMPÉREZ Y ROMEA. It began with the Early Christian period and closed with the Renaissance, a work supplemented by his two later volumes on civil monuments in Spain. A detailed study of Catalan architecture, from the Roman through the Romanesque period, was that by PUIG I CADAFAELCH and his colleagues in the Institut d'Estudis Catalans. GÓMEZ-MORENO made a notable addition in his book on Romanesque art. In 1941 DR. WALTER M. WHITEHILL was the first American to do important research in the field of Romanesque architecture during the XI Century, although KENNETH J. CONANT, of Harvard University, had in 1926 already published his excellent monograph on the Romanesque history of the cathedral of Santiago de Compostela.

MISS GIORGIANA G. KING was the first American

to discuss Spanish Romanesque "pilgrimage" architecture and sculpture in the *Way of St. James*, published in 1920, followed by A. KINGSLEY PORTER in 1923, in his work on *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Routes*. French scholars who also made contributions to this subject of Spanish sculpture were BERTAUX, MALE, BALTRUSAITIS, GEORGES GAILLARD, BRUTAIL and PAUL DESCHAMPS.

This volume, which treats both architecture and architectural sculpture of all schools in the Peninsula is a most adequate and welcome publication. In the first section, written by SR. GUDIOL, he traces the artistic influences of the earliest phases of the Romanesque style in Catalonia, starting with the Carolingian, followed by Moorish during the X and early XI Centuries, well illustrated by the monastery of San Pedro de Roda. Lombard influence also played an important role in Romanesque Catalan architecture, as shown by such monuments as the monastery of Santa Maria de Ripoll, Estany and the cathedral of La Seo de Urgel.

After a brief survey of some of the best sculpture in the province of Roussillon, such as that from the monastery of San Miguel de Cuixá, the church at Serrabona, the cathedral of Elne, and Cornellá del Conflent, the author discusses the sculpture at Ripoll, especially the monumental façade of that monastery. He treats in some detail the monuments in Gerona, such as the cathedral and San Pedro de Galligans, and the monastery of San Cugat del Vallés, outside Barcelona. The latest phases of the Catalan school are illustrated by the magnificent cathedral of Lérida, no longer in use by the Spanish army as a military barracks and now being restored by the government, as well as the cathedral of Taragona with its many traces of Cistercian.

The next chapter, dealing with Navarre and Aragon, and also written by GUDIOL, begins with architecture of San Salvador de Leyre (in Navarre). This monastery, plainly of Mozarabic ancestry, was mentioned as early as the IX Century and was pre-eminent during the XI, when it was protected by the Navarrese kings Sancho el Mayor and García Sánchez. This monastery is now being completely restored and will soon be inhabited again by Benedictine monks. The cathedral of Jaca, so admirably studied by GÓMEZ-MORENO, GAILLARD and MILDRED STEINBACH, was another early landmark in the school of Jaca. Other important churches were those of the castle of Loarre and the monastery of San Juan de la Peña.

The best examples of the Romanesque in the region between Aragon and Navarre are the churches in the town of Uncastillo. One of the sculptured portals of San Miguel has now been installed in the Museum of Fine Arts, in Boston. As for Navarre, an outstanding portal is that in Sangüesa. Some excellent Romanesque capitals are still preserved from the destroyed cathedral of the city of Pamplona. Other fine sculptures remain exist in the churches of San Miguel and San Pedro de la Rua, and in the palace of the Dukes, all in the city of Estella. The earliest phases of the Romanesque style are found in San Pedro, Olite and in the churches in Tudela.

GAYA NUNO, the author of a recent magnificent volume on Romanesque architecture in the province of Soria, wrote the second half of this volume. He begins with the portico, or the Pantheon of the Kings of San Isidoro, in León, built 1054-1067 by Sancha and Ferdinand I. Here sculptured capitals with strange themes as well as New Testament scenes suggest a fresh and spontaneous energy. Between 1072-1101, Queen Urraca enlarged the church of San Isidoro, which then contained a nave and side aisles, transept and an east end with semi-circular apses. This was built by the architect Petrus Deusstamben, who was later buried in this church by Alfonso VII. The construction of the monastery of Sahagun followed, of which today practically nothing remains, and that of San Martín de Fromista, in which the architect solved many of the problems already pressing in the cathedral of Jaca in Aragon.

The cathedral of Santiago de Compostela was begun by the great bishop Diego Pelaez about 1075, and the altars of the east end were consecrated in 1105. In 1140 Aymery Picaud wrote a careful description of the church, including the earliest transept portals, completed in 1103 in some detail. The east end betrays French influence, like the X Century cathedral of Clermont, later followed by Orléans, St. Marcial of Limoges (1083-1114), and St. Martin of Tours, as well as the earlier churches of St. Fé of Conques (1119) and the cathedral of St. Sernin (1083-1119) in Toulouse, all of which had a similar apse with radiating chapels. The great master of the Platerías portal appears to have been a certain Stephen, who also worked in León and in the cathedral of Jaca, but the tympana at Compostela excelled either of the other monuments.

In Castille two of the earliest Romanesque structures were the monasteries of San Salvador de Oña, a foundation of Count Sancho García, begun in 1022 and reconstructed in 1074, and the monastery of San Pedro Arlanza, founded in 912 by Fernan González, rebuilt entirely in 1080 and today completely ruined. Since the Romanesque cathedral of Burgos has disappeared and Arlanza is without vaulting and now lies in ruin, the best preserved monument of Castille is the cloister of the monastery of Santo Domingo de Silos. The church, consecrated in 1088, was replaced by another, built by Ventura Rodríguez from 1756 to 1816. The cloister, fortunately not renovated, is a veritable museum of Romanesque sculpture with its six splendid panels in low relief and a magnificent series of storied capitals, filled with strange devils, struggling with others or subduing fantastic animals.

Another great Romanesque school included the cathedrals of Zamora and Salamanca, and the colegiata in Toro. That in Zamora, begun in 1151, was completed in 1174. It contains the impressive portal of the Bishop and the most beautiful feature is its eastern cupola, so well analyzed and published by the American scholar, Dr. C. K. HERSEY, of Rochester, N. Y., in his volume, *The Salamantine Lanterns*. The old cathedral of Salamanca shows the final evolution of the lantern in the famous Torre del Gallo. This was miraculously saved, since only one aisle of the cathedral was destroyed when Gil de

Ontañón in 1513 began the New Cathedral of Salamanca. A second replica of the cathedral of Zamora with a splendide lantern is the Colegiata of Santa María la Mayor, in Toro, a foundation of Emperor Alfonso VII, begun in 1160 and completed in 1240. Less important monuments of this school of Salamanca were churches in Zamora, Salamanca, Benavente, Mombrez and the church of the monastery of San Martín de Castañeda, Arbas and the cathedral of Ciudad Rodrigo.

SR. GAYA NUNO then discusses structures in the high plain of Castile, such as those in Segovia, and in particular, the province of Soria, all of whose Romanesque churches were magnificently published by him recently, and of which the church of Santo Domingo in Soria is the most interesting example, with others little less so, such as the church of San Juan de Rabanera, the colegiata of San Pedro in Soria and San Juan de Duero. The church of San Vicente, in Avila, is then studied, the Romanesque section of the Cámara Santa in Oviedo, as well as Romanesque churches in the Asturias, Alava and Guipúzcoa and rural Galicia.

Like many books treating of Spanish Romanesque architecture and sculpture, this concludes with a study of the Puerta de la Gloria, the western portal of the cathedral of Santiago de Compostela, constructed by Master Mateo between 1168 and 1188, dated by an epigraph on the lintel of this magnificent portal, homogeneous in style, built of marble and granite. The great tympanum contains the Saviour with his stigmata, together with angels bearing the instruments of the Passion, the four Evangelists, and forty small crowned figures gazing at the central figure of the Christ. Around the tympanum are a splendid series of the Elders of the Apocalypse, with a varied collection of musical instruments. At the bottom of the central richly-carved columns is the figure of Mateo himself, holding an inscription: *Misit me dominus*. On either side of the central portal are others which terminate the side aisles, and another no less rich in style. The volume concludes with a brief summary of Romanesque architecture in Portugal, and treats such monuments as the cathedral of Coimbra, San Pedro de Ferreira, San Pedro de Rates, the early chapel in the convent of Christ, in Tomar, and the "Domus Municipalis" in Braganza.

This volume contains more than five hundred illustrations, excellent in quality, many of which have never been previously published, and from the point of view of quality, the illustrative material is unsurpassed by any earlier work dealing with Spanish Romanesque architecture and sculpture. Both authors are outstanding Spanish critics who have already published several books on Spanish art and this one will be most warmly welcomed by American educators, who have never before had access to such a splendid text and series of illustrations. This volume marks a distinct progress toward our comprehension of Romanesque architecture and sculpture in Spain.

WALTER W. S. COOK.



PERCY BROWN. — *Indian Architecture*, Vol. I, *Buddhist and Hindu Periods*. — Bombay, D. B. Taraporevala Sons and Co., Ltd., 1949. Price : RS. 22.

This is a new and enlarged edition of an extremely valuable and important book in English, one which no person or institution professing an interest either in architecture or in Oriental art can afford to be without. It comes from an Indian press; and we might say "unfortunately", inasmuch as it is still difficult to obtain books from the Middle East. To the first volume of *Indian Architecture*, originally published in 1942, MR. PERCY BROWN has added seven new chapters surveying Indian or Indianized architecture outside of India proper, which increase the scope of the work and make it proportionally of greater importance. One might look upon this tome as the Banister Fletcher of Indian and Greater Indian architecture, qualifying the statement by saying that MR. BROWN's work is more unified, more readable, more pleasantly illustrated and—we dare say—more accurate.

Prior to MR. BROWN's invaluable contribution, reference books on Indian architecture were few and inadequate. One of the older ones was JAMES FERGUSON's *History of Indian and Eastern Architecture* (London, 1876—volume III of *History of Architecture*, the earlier volumes dating from 1945), lacking the complete clarity of organization of the new work, although establishing some sort of order in the minds of those bewildered by the flood of disjointed material published by the "Archaeological Survey" of India from the late 1860's onward. M. LÉON BEYLIÉ's *L'Architecture hindoue en Extrême-Orient* (Paris, 1907), in French, widened the scope of the discussion to include the architecture of the countries of Indo-China and the Indian archipelago. BEYLIÉ's remained the authoritative study until the appearance of M. HENRI MARCHAL's *L'Architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient* (Paris) in 1944. *The Ancient and Medieval Architecture of India* (London, 1915) and other books by ERNEST BINFIELD HAVELL initiated many persons to the glories of Hindu building. A better understanding of the principles of Indian architecture was presented in the PASANA-KUMARA ACHARYA five-volume set on Indian architecture, relating to the *Mānasāra Silpasāstra* (Oxford, 1928-1934), supplemented by NIRMAL BOSE's *Canons of Orissan Architecture* (Calcutta, 1932). ANANDA KENTISH COOMARASWAMY added to the field through his discussion of medieval art in some thirty pages of *History of Indian and Indonesian Art* (London, 1927). One of the later publications on Indian architecture is the two-volume work, *The Hindu Temple* (Calcutta, 1946) by STELLA KRAMRISCH, an excellent study of remains in the Orissa region, illustrated almost exclusively with sculptural details and therefore limited.

The problem of presenting the architecture of an

area as politically subdivided—and hence representing such a variety of types and styles belonging to diverse cultures—as Greater India is indeed difficult. MR. BROWN has attacked the matter vertically, insofar as the complexity of the material permits. He introduces us to the brick structures of the early Indus (Harappa) civilization, and then makes shrewd, and wholly convincing, well-founded conjectures about the wood building of Vedic and early Mauryan times. He presents us with a lucid picture of the Asoka remains and the building of the Sunga and Andhra periods. The field of rock-cut architecture is described in detail. The monasteries of Gandhara and Buddhist architecture in the South provide an interlude prior to a discussion of the work of the Gupta and Chālukya Dynasties. MR. BROWN's discourse on the evolution of the Hindu temple resolves many questions and prepares us for appreciating the chapters on the Dravidian and Northern developments. A few sections in India proper, previously missed, are taken up, including Bengal and Kashmir; and there is a chapter devoted to the temple cities of the Jain sect. The last seven chapters, composing the additions to the new edition, discuss architecture in Nepal, Ceylon, Burma, Cambodia, Siam, Champa, and Java and Bali. These last do not pretend to cover the field as thoroughly as the main body of the work, and yet add considerably to its comprehensiveness. An appendix, glossary of terms, bibliography, index, and 141 plates (from 1 to 11 figures each) complete the volume.

MR. BROWN is a man of versatile talents. He is able to combine good and informative writing with drawings of excellent quality. Careful in reconstruction, the item is rendered with conviction from its most characteristic angle, and with a breadth and simplicity seldom attained. With thoroughness the author intersperses in his text charts of the monuments that are mentioned and includes other pertinent information; and he furnishes bibliographical references at the end of each chapter.

Faced with such a tremendous job so beautifully executed, this reviewer hesitates to mention that he, personally, would like to see greater uniformity in the transliteration of Sanskrit technical terms from one author to another. Although himself preferring the full use of diacritical marks in transliteration, he will concede that such are not essential to pronunciation of the words, which is, no doubt, what MR. BROWN had uppermost in mind in omitting them in presenting this material to English-speaking teachers and students of Indian architecture.

Those of us who missed getting the first edition of *Indian Architecture*, and have been so fortunate as to acquire a copy of this second edition of the first volume, look forward with anticipation to the forthcoming re-printing of the second volume, which is on the architecture of the Islamic period in India.

CLAY LANCASTER.

# CLAUDE DERUET\*

In the "charming pleiad" of Lorraine artists which was formed and developed under the influence of the dukes and the Court, Claude Deruet played an eminent part. His activity was as considerable as it was varied from the time of his return from Italy in 1620 until his death in 1660, and we find evidence of this in documents preserved in the archives, in an important inventory made up in 1662, and in his preserved works which are many. He made use of all techniques, practiced all genres. Our goal here is to give a more precise picture of the various aspects of his talent and development, even if this should, in the end, serve only to set off Georges de La Tour and to increase our admiration for the master of the nights<sup>1</sup>.

Deruet was a religious painter. Etchings keep alive the record of the religious works which he did in Italy, and, as soon as he returned from there, he obtained commissions for works of the same type such as the ceiling of the Carmelite church at Nancy, for the execution of which in 1626 he was to call upon the assistance of Claude Gellée. The inventory reveals that he left, or had in work, a number of religious paintings. To justify our attributions, an etching showing *Christ Crowned with Thorns*, will serve as our starting point (fig. 1). It bears his signature and is the best he has ever done—the most vigorous and varied—thanks to Callot's influence. True, Christ weeps and blood flows from his breast, but his face remains calm, the eyes penetrating, the hair curled and shiny, and the body sleek and athletic. Deruet expresses not so much the Redeemer's suffering as his victory. This etching which can be placed around 1625, leads to the signed *Saint Roch* of the Hospice Saint Julien of Nancy (fig. 2): the faces of Christ and of that saint are closely related and

the lighting used in both is of the same quality. But the painting offers new elements. The two calm, smiling angels help us to guess the nature of those which decorated the Carmelite church and which had the appearance of young girls. However, one of them—that which supports and lifts Saint Francis at the right of the painting of the Musée Lorrain—was inspired by an angel by Jacques de Bellange but Deruet gave much care to lessening the exaggeration found in his model. If the Mannerist influence can be felt in the ties and fold of the material, as in almost all the creations of our artist, it is counter-balanced here by a desire for realism, as for example, in the red and yellow bubos of the thigh surrounded by livid spots. The true tones, the brown hat, the red cape, the mauve mantle and blue tunic are in harmony with the work and its vigorous accents.

These signed works permit us to restore to Deruet the *Crucifixion with Saint Carlo Borromeo* of the Cathedral of Nancy, a too long neglected, badly exhibited and poorly preserved work in which the Crucified Saint is so close to the Christ in the etching that this alone would justify the attribution (fig. 3). We notice numerous details—the somewhat dry touches habitual to the artist—which are surprising in a work of large dimensions; one can also note the severity of the drawing and composition—another mania which leads to geometrical schemas, but which in the present case strengthens the grandiose impression. And then everything here is transfigured by the lighting used. In the shady parts or on the dark background we find well set off the mournful skull, the expressive hands of the saints, and those of Mary Magdalene, elongated and modeled, are characteristic. Behind the cross, there appears and spreads out a copper-colored sheaf from which emanate orange rays—an effect rather frequent with Deruet who borrowed it from the Cavaliere d'Arpino. These sulfurous glimmers increase the muted pathos of

the work which used to be attributed to Spain and which reveals this artist as a kind of Lorraine Morales<sup>2</sup>.

The methods which we have pointed out appear in other works of larger dimensions as, for instance, in the paintings in the church of Mirecourt executed around 1625—a *Resurrection* showing a violent chiar-oscuro, an *Assumption* with more vivid colors—and which suggest the one Deruet painted for the Carmelite church, and a sumptuous *Adoration of the Magi* with queer, whimsical figures, or again, two paintings of the Musée Lorrain. Of the latter one is *Our Lady of Sorrows with Duke Francis II and his Family*, which is so close to the *Crucifixion* that, in spite of some heaviness which may be due to restorations, it can be given back to our master; the other a *Saint Michael* which represents a much more brilliant achievement, with its green and yellow harmonies, its endless calligraphy, the moiré and embroideries of its materials, its carvings, the monster on the pommel of the sword, and on the helmet, a winged victory with palm and crown. The archangel seems to be dancing as well as struggling, and in spite of wrinkled brow and bulging muscles he remains delicately feminine. In the *Holy Family* of the Cathedral of Nancy majesty is mixed with simplicity and we see for the first time the childish types so dear to Deruet with the curled wig falling over the temples and turning up at the nape of the neck. The face, round and fresh, the eyes cajoling, the lips red and greedy. We find the same healthy appearance, the same pleased look in the very blond and rosy Jesus as well as in the little Saint John the Baptist of the panel in the Hospice Saint Julien. In the foreground a strawberry bush. In the background, a landscape in which one is tempted to recognize the Castle of Pierre-Percée and the Donon; the setting sun sheds its pale rays—all this looks like a very primitive Claude Gellée (fig. 4)<sup>3</sup>.

Aside from these large compo-

\* The footnote-texts of this article, listing chiefly bibliographical references and data for a catalogue of the artist's work, do not appear in translation.



sitions which we feel must be dated in the first period, Deruet has done many smaller religious paintings. Those which have survived are done more loosely; they are more nuanced and luminous and therefore help us to sense the line of his development. Some of these pictures are painted on copper. And the *Crucifixion* of Mainz, originally at the Val-de-Grâce of Anne of Austria, gives a funereal impression with its crowds lost in dark depths. Lorraine still owns many religious works done in the style of Deruet. It is he and not La Tour who set a school, and local devotion was readily satisfied with his brilliant art, richer in detail than in spirituality.

Another aspect of Deruet is that of portraitist. If he did not actually invent the allegorical portrait, he has endowed it with an original note. The inventory mentions many, a number of which must exist as anonymous works or as bearers of false attributions. Deruet had painted several members of his family, and his descendants still own the portraits of three of his children. The earliest, dated January 1629, shows *Henry-Nicolas* (fig. 5), aged thirteen months and disguised as a cupid, with blue and yellow wings showing some pink reflections, a blue and white cloth around the waist, a golden strap across the breast, a quiver filled with red and golden arrows, and a pink and gold bow. The face is sprightly and naive, and everything here is charming, even the landscape with the swan and the bouquet in the reddish-brown vase which announce the details of the *Banquet of the Amazons*. *Jean Deruet* (fig. 6), painted in 1632, at the age of six or five, is disguised as a little musketeer, in harmonies of red and yellow; in 1632 Callot also shows us the same little soldier next to his father in a wash drawing and in an engraving, but though the latter gives him more dash, our painter has caught his happy expression better. In its minute realism this work is not far from those which were executed at the same period in the Rhineland, as for instance the little *Felix Platter*, at the Museum in Basle, which Hans Bock painted in 1608, besides his hobby-horse. The same realism is found in *Elizabeth* painted around November 1633, at the age of

thirty-seven months, but here the face is pale and the ruddy ferns in the almost red hair, further ornamented with rubies and a red ribbon, turn the child into a poetic little Flora. This portrait leads us to the child of the Musée Lorrain, most likely *Nicole Deruet* (?), who dressed as a lady, is shown as a good little girl, near a table. This figure which has suffered a great deal, is stiff and archaic in comparison with the little girls which Champaigne painted during the same period. Dated 1631 are the portraits of *Erard de Ludre*, four years old, and *Henry de Ludre* (fig. 7), six and a half. While the faces are spoiled by later retouchings and the poses are a little stiff, the details, the fresh orange and pink tonalities show Deruet at his finest. These portraits lead to the restoration to the artist of the *Louis XIV as a Child* (fig. 8) painted around 1641, of the Museum of Orleans; Mr. Charles Sterling had already noted that its "naive and frank style" made one think of them, and the comparison shows the artist's progress toward a freer style, a bolder work and a more direct observation.

Deruet's descendants own two other later portraits. A lady seated holding a handkerchief in one hand and a dog with the other (fig. 9), and these beautiful indifferent hands are a signature in themselves. The black cloth and much intricately rendered lace; the squashing of the paint used in the odd hair of the griffon, point to the Spanish. The portrait must represent the artist's wife, and this assumption is strengthened by the fact that the following *Self-Portrait*, of about 1650 (fig. 10), shows the latter, holding a pencil-holder, and with features very similar to those that we find in other of his figures—such as the wash and engraving by Callot or the drawing executed for Louis XIII, in the Musée Lorrain—here however, older with a more gaunt face, but with a still lively look and proud and intelligent expression. The bluish costume and the white collar are austere, but a piece of mauve and blue material falls from the shoulder and a crown of laurels of a dull green which harmonizes with the amaranth colored background encircles the figure. Harmonious color scheme. Very even light. A glowing work.

The artist has become more classic and penetrating<sup>5</sup>.

The equestrian portrait was one of Deruet's specialties. He liked to paint horses and knew how to make them of good resemblance and at the same time, by dint of adornment more handsome than in nature. He shares in the period's infatuation with the theme, but while others look for the most varied representations—three-quarter's, front view, or foreshortened—Deruet sticks to the XVI Century formula and is content to show the group in profile, slightly stiff against a light background, with the horseman very straight, sometimes turned toward the spectator, while the horse is most frequently shown at a walk or caracoling. There is great accuracy in the representation of the animal, its master, the landscape or the event, but an untiring imagination in the display of ornaments, such as the trophy in the foreground, the putti and *renommées* in the sky, the coats of arms—everything suggesting victory and triumph. The success with which his paintings—according to the inventory, very numerous—and his engravings met, is attested to by the works which go under his school and sometimes bear false signatures. A signed painting showing *Louis XIII and Anne of Austria at the Gates of Nancy*, commemorates the royal entry in 1633. It belongs to the first period and is treated like a miniature with an overabundance of detail. The royal couple passes slowly, like a fairy vision, while a red and gold drapery is turned up at the left like a theater curtain and Bellange-like putti appear in the sky. A later work, executed about 1640, the *Triumph of Madame de Saint-Balmont* (fig. 13), a heroine of the Thirty Years' War, indicates progress toward reality. It is a lighter work with intensified colors. There is an important landscape but one that is conceived by a topographer so as to assemble the most famous great deeds of the warrior-woman and with numerous tiny figures resembling a little too much toy lead soldiers: contemporaries, like big children, must have amused themselves greatly with examining this microcosm with a magnifying glass, but now we are more appreciative of the effect of sunset, which is more subtle here than in the preceding work, or of the figure

of Fame which calls to mind the primitives or Jean Goujon. The horsewoman—another figure in fancy dress—wears a military costume with hues from yellow to the brightest vermillion. She remains natural, easily holding her powerful mount in check, she is a personification of life and enthusiasm, and in finding her so charming, one can better understand the lovely ladies of the Cabals and the Fronde. It is the same realism and the same finesse that we find when the artist portrays that fine soldier with his honest face, that man of good sense, that was *Marechal d'Hocquincourt*—the man whom Saint-Evremond brings into dialogue with Father Canaye—or again, two horsemen advancing side by side—*Louis XIII*, sullen, with a closed face, and a bareheaded courtier, very obsequious but simply dressed, no other than the *Duke de Saint-Simon* (fig. 15).

It would be possible to trace other equestrian groups of the same taste and whose documentary character is not without artistic value. But Deruet also executed equestrian groups in series, rapidly and unpretentiously, as for example, a series of Lorrainese princes, in a Lorrainese collection, which is painted with *brío*. Some effigies are likenesses, and that of *Charles IV* (fig. 14) is even after an engraving by the artist, but others seem to be merely a product of the imagination. Deruet also engraved a *Ruggero and Bradamante on Horseback* and painted these figures a number of times. One of these replicas exists in the figures which have been wrongly identified with Joan of Arc and the handsome Dunois. As in the engraving which is to be placed around 1630, the figures here wear costumes of ancient style but they will also reappear in the painting of the *Amazons*, and the technique, the deep-toned colors and the more supple landscape lead to the belief that this is a later version<sup>6</sup>.

These legendary characters bring us to the allegories. It is thanks to the cycle of the four elements, painted around 1641 for the decoration of the Queen's chamber in the Richelieu castle now belonging to the Museum of Orleans, that Deruet has remains known in our time. In 1949, the *Fire* and the copy of the *Air*, called the *Hunt of Duchess Nicole*, belonging to the Chartres Museum, were exhibited

in Geneva and London. This ensemble constitutes a potpourri of the Master's most successful motifs, grouped with a definite commemorative purpose and with such an untiring narrative passion that in order to bring out all its interest one would have to make it into an Emmer type movie.

Let us try, with the help of that series as well as of recently rediscovered works, to find a better definition of the artist's "realism". Thus we can see his curiosity for artificial light as evidenced by the nocturnal carousel which symbolizes *Fire* (fig. 16) and by the numerous *Nights* mentioned in the inventory, as for example the fires in cities or palaces which remain to be found. La Tour, then, did not have the monopoly of *Nights* in Lorraine; both of these artists must have known of one another's works, and the inventory describes some works which must have been the originals or copies of the painter of mysticism. But Deruet did not have the religious preoccupations of the latter; he used firebrands and torches only to draw out picturesque effects; he had no concern for accuracy—neither in the value of light which he exaggerated nor in the colors which are too dark, too yellow or too red. Here again he associates himself to the masquerades and the nocturnal fiestas of the XVI Century; *Fire* will be placed in relation to a *Carousel with an Elephant* by Caron who may have known perhaps an etching after Bosch. Deruet often appears as but a continuator of Caron.

But we shall rediscover his urge for reality in his landscape in which there manifests itself a Northern influence, sustained by a robust temperament. Such is the case of the forest in the *Hunt* and the winter landscape in *Water* (fig. 17) and also a canvas showing *Mercury and Argus*—an example of what may have been the numerous "stories" in the landscapes listed in the inventory. The group here counts less than the forest into which a path runs, or the gently sloping field, all rendered with a simplicity which contrasts with the multi-flowered parterres of other works.

Finally, the Richelieu cycle which is rich in realistic, sometimes Gallic, episodes and the references in the inventory confirm that the artist was also a genre painter. We redis-

covered four paintings of a series of "encounters and battles" and one finds among them, for example, "a tradesman and his wife in the fear and terror of finding themselves attacked" (fig. 18). Are these influences of Callot's *Horrors of War*? Certainly, but it also reveals a rather rough style not without its own flavor<sup>7</sup>.

The Richelieu cycle and all the preceding works show us, then, two definite trends in Deruet—realism on one hand and mannerism on the other. Sometimes they run side by side; at other times they are intermingled; but they are always stirred up by a lively temperament and stimulated by a fertile imagination. This is equally true of the allegorical works that have been preserved. The themes of the latter may be related to events which we have long since forgotten, and we can no longer identify the models disguised as Pallas or Mars. May these creations, often stripped of their elusive personality, help us at least to better understand the development of the artist responsible for them.

In a first group we find isolated allegorical figures. A *Diana with a Dog* is of a mannerist style close to the *Royal Entry*. With regard to the *Diana with a Stag*, in the Versailles Museum, an inscription tells us that this stag was hunted by the Duke in 1627 and, as the Duchess de Chevreuse was then in Lorraine, the goddess was identified as representing her. As the painting is a large one, Deruet here used the technique for large religious paintings—very broad with flat touches but few calligraphic retouchings; the figure is simpler and more supple. After these two works which differ so much from each other and also from the child portraits of the same period, the signed *Shepherdess* of the Strasbourg Museum—who is not necessarily Julie d'Angennes, an imaginary shepherdess worthy of Astraea and reigning over beribboned sheep surrounded by affected scenery made up of nature—brings us to a later period with its less numerous but heavier details, thicker touches and cruder colors. The same is true of a *Bradamante* sometimes identified with Joan of Arc, or of the *Pallas*, of the Musée Lorrain, who certainly is not Madame de Saint-Balmont.

After these paintings which seem



to us of a later date than the Richelieu cycle, we find works which are related to the last manner of Deruet—a *Heroine* showing the knowledge of Domenichino's and Guercino's figures and, in a Vosges collection, a signed *Justice*, several *Sibyls* and other figures. Here ornaments are less frequent, materials more supple, the colors attenuated, the work more flowing and there is in general a decrease in *brio* to the advantage of depth and penetration. All of which leads us to relate these works to the *Self-Portrait* of Deruet. The *Sibyl of Cythera* (fig. 11), with her pale complexion and downcast eyes, reflects a discreet melancholy, but another figure (fig. 12) is more handsome; it is probably an Amazon princess, and perhaps also a portrait; it allows us to measure the progress made since the *Diana with a Stag*, which was a little stiff and primitive in spite of so many attractive features, and also since the child portraits. True, as always, it has life and youth but more reserve and dignity, very searching, unfathomable eyes, and on the very red lips a happy but more mysterious smile<sup>8</sup>.

Now we come to the allegoric paintings with several figures. Some are related to the Richelieu cycle. This is the case in the beautiful drawing of the *Triumph of Anne of Austria*, a gift of Mr. Georges Wildenstein to the Louvre Museum (fig. 19), which represents a valuable document on Deruet's methods of work and a model of a lost painting which remains to be found. Two paintings juxtapose motifs drawn from the cycle without any attempt at depth but not without charm. In the first, the *Triumphal Chariot* (fig. 20), we note details which appear in the Richelieu paintings or in the Louvre drawing, but the landscape and the estate enclosed by high walls seem to be copied after nature, and the princess, who must be Juno, since she is featured with a peacock, perhaps represents a contemporary lady. In the second, showing *Three Goddesses and a Lady on Horseback* (fig. 21), we wonder whether the castle is purely imaginary and whether the lady on horseback, a sister to the *Hunteresses*, is a portrait. The three goddesses are slim and of a still more mannered style than the Richelieu figures. Should we conclude that the pendants of this painting are to be placed earlier in the artist's career?

Other compositions bring us new elements. Deruet filled a number of them with Amazons and one of these compositions still exists. It is the *Banquet of the Amazons*, in a private collection in Nancy (fig. 22). The picture is full of Amazons—in the palace similar to that of the *Fire*, in the park showing rich flower beds, in the groves inhabited by rare birds, in the niches carved out of the hedge-rows and which shelter golden statues. These Amazons are attending the feast, bringing the dishes, banqueting, dancing, or forming an orchestra whose conductor beats time with a red flower. Everywhere are rare and soft hues which make this work a delight to the eyes. While the style is manneristic, we should not forget that Deruet often repeated himself, and the ease of the figures, the lightness, slinness and flowing quality of the work take us to a later date.

There are varied paintings which date of that later period. The one in the Versailles Museum which appears to be an *Allegory of Peace*, of 1658 (fig. 23), and which shows Anne of Austria with her sons, is evidence of an effort toward restraint and sobriety. The three goddesses reappear here but the interpretation is different—with more natural attitudes, and bodies which no longer show the exaggerated elongation of the works previously discussed; the sky is covered with large, motionless clouds. The same trends are found in the *Cavalcade of Sleighs*, in the collection of Mr. Sardou (fig. 24), an allegory in honor of Marguerite de Lorraine, Duchess of Orleans, and they show up even more strongly in the light of a comparison with the *Sled Race* of the Richelieu cycle. The clothing, in the fashion of the period around 1650, and the various objects represented display less ornamentation and less imagination. The big stormy sky, the mountains, the blue cliffs, the ancient architecture, are in the style of heroic landscapes.

To these already known works should be added a complicated allegory in a collection in Nancy, most likely the *Mount Parnassus* (fig. 25) which Deruet, according to the inventory, painted several times. The figures modeled by lateral light, the muscular and stocky bodies, testify to classic influence more or less happily assimilated, and this is also

true of the buildings represented. One could not conceive of such a creation in the period around 1630 and yet, it shows many a survival from the artist's beginnings such as the cupid, the grotto and the flowers. On the other hand, the strongly contrasting but not very varied colors with greens and browns turning to black, speak for works of a new type.

Some details help us to reconstitute creations of which there remains no trace, such as the group of *Venus and Adonis* which must correspond with paintings mentioned in the inventory. The Maréchal de la Ferté, who was a patron of Deruet as well as of La Tour, enriched his collections simultaneously with paintings by both these artists. What could this *Rape of the Sabines* have been whose price of 4,000 francs was enormous for that period? We may wonder why so little of Deruet's work has remained extant. But is this not a part of the fate of La Tour and of all the Lorraine painting which has been forgotten and neglected for so long? Have not our artist's works been classed among various school series and, in the case of the *Allegories*, as works of the school of the Francks? May the present study help us toward their discovery.

In his long career, Deruet was more inventive and meticulous at the beginning and more restrained, sober and expressive toward the end. He was more mannered at first, then more classic, and his realism, stricter at the beginning, loosened toward the end, but these elements do not overlay and mix with each other for he constantly repeated himself and also made borrowings with a facile eclectism. Much technical knowledge—different techniques according to subject or format—and a tighter work in the beginning is followed by more ease in the end, with a more varied and gay color scheme which sometimes falls into gaudiness, but which, with few exceptions, becomes ever lighter. There is much precision in the composition and in the drawing, resulting in a rather dry rigor which lessens with the years. There are emotions but of brief duration, some signs of humanistic science but short-lived. There is much imagination but it repeats itself so that this spendthrift actually appears as a miser who forgets nothing, and his imagination remains elementary and

often cumbersome while the acme of art implies sacrifice and the understanding that it is far better to suggest, than to tell everything. Everywhere, and even in the religious works, there is vehemence, something direct, vivacious, free, a sprightliness, a gaiety and, to the most exquisite refinement, a touch of the

rustic and naive. It is in this that his originality in the world of the Baroque lies. With a passion for fame and festivity, he glorifies the hero and the woman. He is a witness to the precious trend, to the intrigues of court-life and of wars, but he also carries on the Renaissance, making of his works a kind of "sum-

mations", thus relating himself to a distant past; he is heir to the traditions of courtliness and chivalry. In his smiling and spontaneous amiability, there shines the reflection of an old national heritage.

FRANÇOIS-GEORGES  
PARISSET.

## APRÈS LE QUATRIÈME CENTENAIRE DE SÉBASTIEN DEL PIOMBO\*

# A QUI DOIT-ON ATTRIBUER LA LUNETTE MONOCHROME DE LA SALLE DE GALATÉE, A LA FARNÉSINE ?

La *Tête de jeune homme* (fig. 1), peinte à fresque monochrome dans une des lunettes de la Salle de Galatée, est, même de nos jours, la peinture la plus discutée de la Farnésine.

On sait comment cette tête, que la tradition attribuait d'abord à Michel-Ange, fut plus tard donnée à la fois à Sébastien del Piombo et à Peruzzi. Dans l'étude la plus récente et soignée de Sébastien del Piombo, celle de Rodolfo Pallucchini, toutes les lunettes, même la grande tête, sont attribuées à Luciani. Cependant, le problème d'attribution n'a jamais été établi d'une manière définitive et ne peut être résolu par les quelques lignes hâtives que Pallucchini lui a consacrées. (Nous ne trouvons pas très explicite la note qui renvoie, pour la bibliographie, à celle, très maigre, de l'édition allemande de Cavalcaselle-Crowe. La bibliographie de Pallucchini est insuffisante aussi et pas toujours exacte<sup>2</sup>.) Je crois qu'il serait très utile de faire quelques recherches sur le caractère stylistique de la peinture, afin de trouver une attribution probable. Les notes historiques ayant rapport à cette peinture étant très

confuses et ambiguës, toute la documentation existante doit être examinée à nouveau.

Nous trouvons la première mention de la tête monochrome de la Salle de Galatée dans cette page des *Commentari* de Fabio Chigi où il raconte comment Sébastien peignit « *grande viri caput in anguli lunula* » (il n'y a aucune mention de la tête monochrome dans les plus anciennes descriptions de la Farnésine<sup>3</sup>); cette attribution doit tirer son origine du fait que Luciani peignit les autres lunettes de cette pièce, mais ne suivit aucune tradition orale ou écrite. (Vasari semble avoir très peu changé le texte de sa première édition des *Vies*. Il dit simplement que Sébastien peignit dans les lunettes « des poésies dans cette manière qu'il avait rapportée de Venise »; en nul autre endroit de ses *Vies* il ne parle de la tête monochrome<sup>4</sup>.)

Les *Commentaires* dictés par le Cardinal Chigi en 1618 ne furent publiés qu'en 1878 lorsqu'ils furent édités par Cugnoni. Il semble que son attribution de la lunette ne se répandit ni ne fit partie de la tradition; personne n'y fit attention, même pas les contemporains du Cardinal Fabio; seuls Cavalcaselle-Crowe l'ont mentionnée en 1876<sup>5</sup>. Francesco Bracciolini, dans la deuxième édition de son poème publié en 1626, écrit une strophe ayant comme sujet la tête de la

Farnésine, en soulignant sa beauté mais sans dire un mot de l'auteur<sup>6</sup>. Ce sont les vers de Bracciolini qui donnèrent naissance à l'erreur de croire que la tête était dessinée au fusain. Cette erreur fut répétée jusqu'au début de ce siècle<sup>7</sup>. Quelques années après la publication du poème de Bracciolini, l'erreur fut partiellement corrigée par Gaspare Celio qui écrivit que la lunette était « une fresque par Baldassare da Siena »<sup>8</sup>. Nous ne connaissons pas l'origine de cette attribution non plus, mais il est à noter que les renseignements de Celio, employés pour son guide, sont généralement bons.

La première attribution fantaisiste de cette tête à Michel-Ange est de Cristoforo Dati en 1668 et non pas, comme Förster<sup>9</sup> et Hermanin<sup>10</sup> écrivent, en 1686 et de Titi<sup>11</sup>, qui ne fait même pas mention de la lunette dans cet ouvrage, et n'en parle que dans un addenda à son édition de 1763. (Titi écrit que la tête de la lunette a été « dessinée en noir et blanc » et « certains croient qu'elle est de Michel-Ange ». Les lunettes sont attribuées par lui à Daniele da Volterra et il dit que la tête monochrome, non pas en noir et blanc mais dessinée au fusain sur plâtre, est sûrement de Buonarrotti<sup>12</sup>). Cette hypothèse fut probablement transmise oralement. Dati, en effet, dans les notes marginales de cette partie de la vie de Pro-

\* Cet article a, en effet, été reçu à la fin de 1947, l'année du Quatrième Centenaire de la mort de Piombo (1547). Sa parution, prévue alors pour 1949, a été ensuite retardée par le retard survenu à ce moment-là dans la publication de la "Gazette".



togène où il s'agit de la lutte avec Apollon, parle de la tradition « qui s'est transmise verbalement au sujet d'une lutte similaire à la Farnésine »<sup>13</sup>. Michel-Ange, habillé en briqueteur, dit l'histoire, est allé à la Farnésine et y « dessina » cette tête pour montrer à son rival, Raphaël, comment un dessin devait être exécuté. (On trouve cette histoire dans l'ouvrage précité de Titi, dans ceux de Richardson et d'Argenville ainsi que dans celui de Vasi où elle est répétée avec la légère variante que la leçon de dessin de Michel-Ange s'adressait à Peruzzi et non pas à Raphaël<sup>14</sup>.) Afin de corriger cette tradition insoutenable — il est superflu de donner ici les raisons contre cette petite histoire (Prunetti l'avait nommée « un conte de fées pour les enfants »<sup>15</sup>) — la fantaisie populaire imagina une histoire similaire : Michel-Ange serait allé un jour rendre visite à Daniele da Volterra qui peignait la Salle de Galatée (une autre tradition erronée) ; ne trouvant pas l'artiste, Michel-Ange serait monté sur l'échafaudage du peintre et aurait esquissé au fusain la tête dont il est question. Cette histoire est racontée par Bottari (dans la note à la Vie de Michel-Ange de Vasari, il observe que la « tête est si loin du sol qu'elle ne saurait avoir été dessinée sans un grand échafaudage élevé »<sup>16</sup>), par Titi<sup>17</sup>, plus tard par Lanzi<sup>18</sup>, par Comolli<sup>19</sup> et est rapportée dans divers guides (parmi les plus autorisés, nous rappelons ceux de Rossini et de Vasi<sup>20</sup>) ; plus tard, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est racontée non seulement dans les guides, comme par exemple celui de Prunetti (Prunetti n'a pas de doute réel, mais néanmoins il est assez sceptique au sujet de l'attribution de cette tête à Michel-Ange : « Certains supposent que la tête est une œuvre de Michel-Ange. Peut-être l'est-elle... »<sup>21</sup>), et dans des ouvrages généraux concernant Rome comme le Cracas, avec un article par Maes<sup>22</sup> et le Dictionnaire de Moroni. (Moroni commet plusieurs erreurs dans ses attributions de la Salle de Galatée, comme par exemple en attribuant à Daniele da Volterra l'histoire de la Méduse et la décoration en perspective de la voûte<sup>23</sup>). Mais cette histoire s'est même introduite dans l'historiographie artistique. Passavant dit que la « carte de visite » aurait été laissée non pas chez Daniele da Volterra, mais chez Sébastien del Piombo<sup>24</sup> et Müntz accepte l'hypothèse que la visite de Michel-Ange était bien faite à Sébastien del

Piombo. « Michel-Ange semble être devenu son ami à partir de ce moment. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut expliquer la présence dans une des lunettes... d'une tête colossale<sup>25</sup>. » Passavant et Müntz, tous les deux, répètent l'anecdote malgré le fait qu'un guide très ordinaire — celui préparé par De La Lande avait déjà, dans sa première édition de 1769, jeté un grand doute sur cette tradition. (De La Lande fait observer que la « tête monochrome », qu'il pense être celle d'Alexandre le Grand, « est d'un dessin d'un trop mauvais goût pour être attribuée à Michel-Ange ». La même observation est répétée dans toutes les éditions suivantes et dans un autre guide étranger<sup>26</sup>.) Et plus tard, Pugileoni répéta qu'elle ne pourrait être l'œuvre de Michel-Ange, n'ayant « ni son dessin ni ses connaissances anatomiques. Tout au plus pourrions-nous l'attribuer à Daniele da Volterra, comme avancé par Wicar »<sup>27</sup>.

Le problème de l'attribution de la lunette fut posé d'abord par Cavalcaselle-Crowe (en 1912, alors qu'en 1908 ils l'ignoraient en disant que « à une date ultérieure, après la peinture de Peruzzi, del Piombo peignit les lunettes que Peruzzi ne décora pas, parmi lesquelles il y avait une peinture attribuée traditionnellement à Michel-Ange »<sup>28</sup>). Eux et Frizzoni<sup>29</sup> attribuèrent respectivement la peinture à Sébastien del Piombo et à Peruzzi, en se basant sur un raisonnement générique. Des études même plus récentes mentionnant la tête monochrome, n'entreprennent pas un examen plus approfondi de la peinture. Les monographies contemporaines par Bernardini<sup>30</sup> et par d'Achiardi<sup>31</sup> au sujet de Luciani inclinent à attribuer la tête à Peruzzi ; dans un article par Rossi<sup>32</sup> sur Peruzzi, il attribue la peinture à celui-ci sans même l'avoir examinée ; Hermanin, dans sa monographie sur la Farnésine, voit dans la tête monochrome le « style ample de dessin » et les « coups de pinceau de Sébastien ». (Förster ne croit pas que la peinture doit être attribuée à Michel-Ange, à Sébastien ou à Peruzzi, mais il n'avance pas de nom comme auteur probable. Venturi non plus ne donne pas de nom probable et n'examine pas non plus les caractéristiques du tableau<sup>33</sup>.) Il n'est pas donné de solution satisfaisante à ce problème dans les deux dernières monographies critiques sur Luciani par Düssler<sup>34</sup> ni par Pallucchini<sup>35</sup>, où

l'œuvre est attribuée à Sébastien à cause de quelques éléments vénitiens qui sont, pour Düssler, « l'expression délicate et presque pénible de la physiognomie qui révèle un élève de Giorgione, et qui est absolument étrangère à toute représentation toscoromaine »<sup>36</sup>. Quant à Pallucchini, il trouve que « le sentiment langoureux d'abandon rappelle Giorgione »<sup>37</sup>. Ce sont là des expressions vagues qui ne donnent aucune définition du style de la peinture et ne prennent pas en considération — en attribuant la tête à Luciani — deux problèmes qui sont à peine effleurés par Düssler et ne sont même pas mentionnés par Pallucchini. Ces problèmes sont importants non seulement pour trouver une date pour la peinture, mais aussi pour en découvrir le but. Pourquoi a-t-on peint dans cette lunette un personnage complètement différent des autres, à la fois comme technique et comme proportions ? A quel moment Luciani a-t-il pu peindre la lunette ? Était-ce avant de commencer le cycle pictural de la Salle de Galatée ? C'est l'hypothèse que nous trouvons exprimée par Hermanin (qui pense que cette tête n'est qu'un croquis, une preuve que Sébastien dessinait avant de peindre à fresque les lunettes. Peut-être, dit Hermanin, Luciani avait-il l'idée de faire une série « de têtes de divinités personnifiant la force de l'air » et personne ne sait pourquoi il entreprit ensuite de peindre des scènes mythologiques<sup>38</sup>). Düssler<sup>39</sup> trouve cette hypothèse peu convaincante. Il s'y oppose sans aucune preuve à l'appui, et il attribue la tête à Sébastien tout en pensant que c'est une œuvre de la fin du cycle des lunettes et non du commencement). Nous pouvons ajouter qu'il est très improbable que le Vénitien, à son arrivée à Rome, avant même d'avoir été en contact avec l'art de Michel-Ange, ait renoncé à la couleur et se soit attaqué, au début de sa carrière romaine, au monochrome. Düssler avance la thèse que la lunette a été peinte par Sébastien après les autres, mais ne la prouve pas. Pourquoi — et ceci nous ramène à la première question — Sébastien aurait-il changé à un tel point le caractère du cycle qu'il avait peint dans les lunettes de la Salle de Galatée ? Le cycle est homogène non seulement dans la technique — il est entièrement composé de fresques — mais aussi dans l'iconographie puisqu'il illustre les *Métamorphoses* d'Ovide. (Les fresques de la Salle de Galatée à Rome sont le premier travail important de Sébas-

tien dans cette ville. Elles étaient certainement beaucoup plus importantes pour l'artiste que « quelques peintures à l'huile » que Sébastien peignit aussitôt arrivé à Rome, ainsi que le rapporte Vasari. Les critiques modernes pensent, bien qu'il y ait encore des doutes à ce sujet, que ces peintures sont *l'Adoration des bergers* du Fitzwilliam de Cambridge, Angleterre, et la *Mort d'Adonis*, aux Offices, à Florence; ces deux œuvres sont encore très proches du style vénitien de Luciani<sup>40</sup>.)

Lorsque nous examinons le caractère stylistique de la peinture, nous ne trouvons pas de justification pour l'affirmation de Pallucchini que l'œuvre « n'a rien à voir avec le style de Peruzzi » et que « il est bien probable qu'elle ait été peinte par Sébastien justement à cause du sentiment d'abandon langoureux plein de souvenirs giorgionesques »<sup>41</sup>. Quant au giorgionisme de Sébastien, Pallucchini écrit encore que les fresques de la Farnésine montrent comment Sébastien semble « tout à coup avoir mis de côté les règles de conduite compassées et formelles apprises chez Giovanni Bellini et Giorgione... Il y a une gesticulation excessive et disgracieuse, mais tout l'accent et l'animation ne deviennent pas rhétoriques. Cette peinture montre d'une manière immédiate et spontanée la recherche d'une expression violente de mouvement et d'action, qui est l'empreinte fondamentale de l'artiste »<sup>42</sup>. En effet, la personnalité de Sébastien qui « tend à s'exprimer à travers un langage plastique et volumétrique » profite de « toute et chaque occasion, comme celle de travailler à Rome » qui lui donne la possibilité « de compléter le développement de son goût »<sup>43</sup>.

Néanmoins, on ne peut pas dire que les œuvres de Sébastien, depuis la calme *Résurrection de Lazare* jusqu'au *Martyre de sainte Agathe*, ou la *Flagellation* de Saint-Pierre en Montorio (Rome), montrent des éléments prépondérants d'expression, de mouvement et d'action violents. Ces caractères se trouvent plutôt dans les fresques de la Farnésine car, comme Pallucchini l'a noté, ces peintures marquent la réaction de Sébastien au monde de Giorgione, ses efforts vers la conquête de ce langage plastique-volumétrique à travers lequel l'artiste affirmera sa personnalité plus tard dans sa vie.

Nous pouvons ajouter que, comme les fresques de la Farnésine sont une

œuvre de réaction, elles représentent une crise dans le style de Sébastien. Se trouvant en face d'une nécessité double et, par conséquent, d'un problème technique double — celui de peindre une fresque tout en subordonnant la composition à l'organisme architectonique établi par Peruzzi — il profite de l'occasion pour abandonner la manière vénitienne de l'harmonie de la tonalité dans la construction de ses scènes. D'autre part, Sébastien ne peut encore exprimer la structure formelle de la peinture comme le fait l'école de Rome.

Ses personnages ne vivent pas dans l'atmosphère, mais sont des masses remplies de couleurs — une couleur limpide et brillante. Il n'y a pas de profondeur d'espace ni de perspective : dans la lunette du *Mythe de Tereus*, les deux personnages féminins sont même confus, superposés sur le même plan. Il n'y a pas de mouvement : *Dédale* ne vole pas mais est suspendu au ciel; *Icare* ne tombe pas mais s'appuie contre la base de la lunette (fig. 2). Il n'y a pas de drame; le geste de *Tereus* est inutile, et la chute de *Fetonte* sans force.

Comme nous l'avons déjà dit, Luciani n'a pas beaucoup gagné à son premier contact avec le classicisme et son entourage romain, facilité par le fait que les peintures de Peruzzi se trouvaient dans la Salle de Galatée même où il travaillait. (L'influence de Peruzzi sur l'œuvre de Sébastien à la Farnésine n'est pas importante. Il n'y en a aucun signe dans la figuration des lunettes. Même dans le *Poliphème*, peint plus tard, après la peinture par Raphaël de Galatée, probablement autour de 1512-1513, l'influence de Peruzzi semble beaucoup moins apparente que ce qu'en dit Pallucchini. Il trouve aussi quelque influence de Peruzzi dans la *Mort d'Adonis* de Luciani, qu'on croit avoir été peinte en 1511-1512. Nous pensons qu'on ne peut pas établir de parallèle entre cette peinture d'Adonis et la fresque du même sujet par Peruzzi à la Farnésine, c'est-à-dire avec le détail de l'ornement dans la Salle de la Perspective. Cet ornement est maintenant attribué par la plupart des critiques non pas à Peruzzi mais à Giulio Romano et son école et, d'ailleurs, cet ornement doit avoir été peint plus tard que 1511-1512, comme c'est en 1511 seulement que Peruzzi termina ses peintures de la Salle de Galatée. Prenant en considération le temps employé à la décoration de la

Salle avec les ornements, qui sont certainement de la même période, plusieurs mois ont dû passer avant que la décoration en perspective ait été terminée et la peinture des décors commencée. Nous voulons ajouter aussi qu'il ne semble pas y avoir d'interdépendance stylistique entre la peinture faite par Sébastien et le détail de l'ornement de la Salle de la Perspective<sup>44</sup>.) Donc, à la Farnésine, Luciani ne réussit pas à s'exprimer en un langage plastique (les compositions où il est le plus à son avantage sont celles où il n'a pas eu à faire face au problème de dynamisme en soi). Lorsqu'il est à la recherche, ou dans « l'inquiétude », de trouver ce langage, il compose uniquement avec de la « couleur », renonçant à toutes les possibilités que le « ton » pourrait lui donner. La couleur devient l'élément vital de toutes ses scènes, même de celles qui ne sont pas bien résolues. Elle est très vive dans les robes, rehaussée par des contrastes audacieux — limpide pour les chairs, sereinement blonde pour les cheveux des personnages parfaitement vénitiens, se rapprochant davantage de celle de Palma que de celle de Giorgione.

Dans ces compositions la couleur justifie la bonne définition de Vasari qui les appelle « poésies ». Ces scènes, malgré la discordance des mouvements, la mauvaise composition, le tumulte extérieur et vain, le déséquilibre formel, sont vivantes grâce à ce lyrisme intime créé par la joie de la couleur — encore vénitienne — du vocabulaire pictural de Sébastien.

Il nous semble qu'il n'y a pas de termes de comparaison entre ces caractères, qu'on retrouve dans les lunettes de Luciani, et la tête monochrome. Stylistiquement la tête n'a aucun point de contact avec les dessins de Sébastien, surtout ceux de la période de la Farnésine, ou même avec ceux dérivés des modèles les plus classiques, tels que le *Saint Sébastien*, le *Torse du Belvédère*<sup>45</sup>, la *Tête de Zéus* (fig. 3), dont le modelé est « plein de valeurs lumineuses »<sup>46</sup>. Une comparaison, facilitée par la similitude iconographique entre la tête monochrome de la Farnésine et l'étude d'une *Tête de jeune homme* par Luciani (fig. 4), montre comment le dessin du Vénitien est caractérisé par les ombres nuancées et les ombres picturales. Comme nous le verrons ici plus loin, « l'abandon langoureux » de la grande tête monochrome n'est pas déterminé par le caractère pictural, qui n'en est qu'un élément



externe. La construction formelle de cette tête est rendue par le dessin ; le modelé est solide, plein d'une fraîcheur d'impression. Les lignes décidées du front, l'arcade sourcilière rigide, les lignes lumineuses autour des yeux placés avec dureté dans les orbites, la forte ligne du nez, tous les traits, sont dessinés avec une précision sèche étrangère à Sébastien. Les cheveux partagés en touffes sont bouclés avec des coups nerveux. Les ombres elles-mêmes sont dessinées — celles des sillons sous le nez et sur le menton sont marquées par de fortes lignes foncées ; celles entre les lèvres sont simplifiées comme un tracé géométrique. Le clair-obscur formé par la lumière venant du passage voûté d'une loggia autrefois ouverte donne au visage une valeur plastique bien plus qu'une valeur picturale, et accentue le relief sur le fond uni.

La comparaison, proposée d'une manière sommaire par d'Achiardi<sup>47</sup>, entre cette tête et la Méduse pétrifiée dans l'octogone du plafond, illustrant l'histoire de Persée (fig. 5 et 6) est évidente : il semble significatif de souligner le rapport strictement stylistique entre cette tête dans la lunette et la tête en marbre à l'extrémité gauche du même octogone (fig. 5) qui ressemble à une réplique en sens inverse.

La comparaison ne peut pas se limiter à ces deux exemples. Dans bien d'autres personnages de Baldassare de la même Salle, on peut remarquer la même manière incisive, forte, de dessiner, en même temps que « l'abandon langoureux » (que possèdent en commun tous les autres personnages de Peruzzi de la Salle de Galatée, encore pénétrés du goût de Pinturicchio) et la perspective caractéristique de la tête s'appuyant sur une épaule. Les exemples les plus évidents (à part ceux dont nous avons parlé, dans l'octogone de Persée) sont la tête de *Elice* (fig. 7 A), dans un autre octogone, les têtes de *Ganimède*, de *Vénus* et de *Léda* dans d'autres hexagones ; les têtes d'*Orphée*, d'*Ariane* et d'*Argos*, de l'*Aurige* et de la *Nemesis* dans les coins ainsi que les têtes de plusieurs cupidons monochromes imitant des stucs, montés sur le dos de dauphins ou debout sur des sphères pour remplir l'espace entre les hexagones et les coins comme, par exemple, le cupidon à gauche de notre lunette (fig. 7 B).

La similitude avec la tête monochrome n'est pas limitée aux personnages de cette salle. On peut trouver

les mêmes caractéristiques dans les têtes de nombreux personnages tout en haut des décors des murs de la petite pièce en bas, par exemple celle de l'*Enlèvement d'Europe par le Taureau* (fig. 7 C), celle d'*Apollon*, de *Pluton emportant Eurydice en Enfer* ou d'*Orphée mourant* (fig. 7 D).

En raison de cette répétition continue des mêmes éléments formels dans les personnages peints par Peruzzi à la Farnésine, nous pouvons avancer l'hypothèse que la grande tête de la lunette est une étude par Peruzzi non seulement d'un personnage ou d'un autre, mais avec l'intention de résoudre un problème — surtout en ce moment-là — concernant le style de l'artiste, c'est-à-dire le problème de la perspective de tous les personnages que Peruzzi allait peindre dans la partie élevée des murs. (Il est superflu d'insister ici sur l'ardeur avec laquelle Peruzzi travailla au problème de la perspective, surtout dans la Salle de Galatée, et finit par en devenir un grand maître<sup>48</sup>.) Ce problème était assez important pour que le peintre se détournât de la recherche d'effets de couleur non seulement pour l'esquisse dans la lunette, mais aussi pour d'autres personnages sous la voûte qu'il lissa et patina pour leur donner l'apparence du marbre et l'impression de la perspective à travers un effet sculptural. La couleur, pour Peruzzi, est toujours subordonnée aux exigences du dessin, et il en était ainsi plus que jamais dans ses œuvres de la première période romaine remplie d'études classiques, architecturales et sculpturales. Ces peintures de la Farnésine dominées par les lignes nerveuses et incisives détachées du fond, montrent une plus grande similitude avec les esquisses et dessins trouvés dans le « Taccuin », carnet de poche de Peruzzi, que les œuvres ultérieures. (Le « carnet de poche » est une documentation en elle-même, mais il est resté, pour la plupart, inédit. D'autres dessins par Peruzzi se trouvent dans le Cod. S. III 2 de la Bibliothèque Communale de Sienne<sup>49</sup>.) Les ressemblances sont précieuses par rapport à la grande tête monochrome. Le dessin précis des traits est le même, par exemple, que celui de la *Tête de vieil homme* (fig. 8) ou de la *Tête de jeune homme* (fig. 9) d'après une sculpture classique. Dans tous ses dessins, même dans un croquis rapide, nous trouvons les mêmes boucles vives des cheveux, la même manière de tracer les sourcils, le nez et les lèvres, la même ombre foncée

pour marquer le menton. Dans la lunette, il est vrai, tout ceci est atténué par la nervosité de la ligne marginale et par la mollesse du modelé. Cette faiblesse est typique de Peruzzi, qui trouve sa meilleure expression dans de plus petits personnages où sa manière rapide et incisive de dessiner donne ses meilleurs résultats.

Notre hypothèse que la tête monochrome est de Peruzzi justifierait la légende de la « carte de visite » de Michel-Ange, c'est-à-dire sa différence totale des autres lunettes, que ce soit comme technique ou comme iconographie.

Nous pouvons supposer aisément que Peruzzi, peignant seul (Vasari écrit que Sébastien commença sa décoration lorsque Peruzzi « avait peint toute la voûte »), un jour, dans la Salle de Galatée, et préoccupé par la perspective des figures qu'il allait peindre, ait pu avoir désiré étudier le problème sur un mur nu. Il a probablement choisi ce mur-là à cause de l'avantage de l'éclairage direct à travers la loggia.

Personne ne sait pourquoi on a laissé cette improvisation se conserver. Quelqu'un de cette époque-là aimerait à imaginer le maître du palais, charmé par l'originalité de l'idée, donnant des ordres pour que cette peinture soit préservée. Puis, elle fut encadrée pour l'uniformiser avec les autres peintures des lunettes. Il y a une autre preuve à l'appui de notre hypothèse : le manque d'équilibre de la tête dans la lunette. Le haut de la tête est coupé par le toit voûté, tandis que l'arrangement des épaules est négligé et pas trop bien défini, au bas de la lunette. Ceci signifie que la tête avait été peinte avant que l'entablature ait été placée dans le haut de l'arcade pour délimiter la lunette, par conséquent avant que Sébastien ait commencé à peindre.

De plus, il y a une autre observation à faire au sujet de l'iconographie de la tête monochrome : c'est que non seulement on y trouve l'amour intrinsèque de l'Antiquité, si fort parmi les artistes de cette époque romaine, mais qu'on croit y voir plutôt une dérivation possible d'un exemple classique — d'une statue ou d'un relief de sarcophage. (Néanmoins, il n'y a pas de point de comparaison possible avec les sculptures qui se trouvaient dans les jardins de la Farnésine au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>.)

ELSA GERLINI.

# THE ILLUSTRATION OF A FAMOUS PAGE OF CHATEAUBRIAND

On April 25, 1942 there was put on sale at the Palais des Beaux-Arts in Brussels (No. 447 of the catalogue; dimensions : H : 0.73; W : 0.97 m.), a painting signed "*Dupré et Norblin pinxerunt, Rome 1830*"—a jumble of small, multicolored figures, in a limpid light, around a strange balloon shaped like a miter (fig. 1 and 2). It bore the modest title of *Feast in the Vicinity of Rome*, and one could only admire its charm and grace... and then try to penetrate the mystery of the scene represented! I had the satisfaction of recognizing it as : *Chateaubriand, Ambassador of France to the Holy See, Receiving the Grand Duchess Helen of Russia*<sup>1</sup> in the gardens of the Villa Medici (April 1829), that is to say, an illustration of a famous page of the *Mémoires d'Outre-Tombe*, book XIII.

"I had given balls and soirées in London and in Paris, and in spite of being a child from another wilderness, I did not cross these new solitudes too badly; but I had no idea of what Roman feasts could be; they have something of the ancient poetry where death is placed side by side with pleasure. At the Villa Medici, whose gardens are an ornament in themselves, and where I received the Grand Duchess Helen, the setting of

the picture is magnificent : on one side the Villa Borghese with the House of Raphaël; on the other, the Villa de Monte-Mario and the slopes which border the Tiber; below the onlooker, all of Rome like an old abandoned eagle's nest! Amidst the groves there thronged, the descendants of the Paulas and the Cornelias, beauties who had come from Naples, Florence and Milan : Princess Helen seemed to be their queen. Boreas, suddenly descending from the mountain, tore the banquet, tent and fled with shreds of canvas and of garlands, as though to give us a picture of everything that time had swept up on this shore. The embassy was in consternation; I felt I do not know what ironical pleasure in watching a puff out of the sky carry away my gold of a day and my joys of an hour. The damage was promptly repaired. Instead of lunching on the terrace, lunch was served in the elegant palace : the harmony of the horn and oboes, dispersed by the wind, had something of the murmur of my American forests. The groups disporting themselves in the gusts of wind, the women whose tormented veils beat at their faces and their hair, the *saltarello* which went on in the squalls, the lady improviser reciting to the clouds, the balloon flying abeam with the emblem of the Daughter of the North—all this gave a novel character to these games with which the habitual storms of my life seemed to blend."

Thus, "a blast of wind spoiled the

open-air feast; the reception was switched to the interior of the buildings and no one aside from Chateaubriand noticed these so well-composed gusts—but what did it matter? He depicted them in such a way that they still breathe in our souls." (André Maurois.)

The love of contrasts so dear to the disillusioned illustrious induces us to quote, in regard to these melodious sentences, the excerpt from the "*Moniteur Universel*" (Paris, May 15, 1829) which contains a description, in the style of a "social column", of the ceremony glorified by the writer's genius :

"We read in the '*Notizie del Giorno*' of April 30, the following details on a magnificent feast given by the Ambassador of France :

"His Excellency, the Viscount of Chateaubriand gave, on April 29 past, in honor of Her Imperial and Royal Highness the Grand Duchess Helen of Russia, a superb feast of an entirely new type, in the Villa Medici and its gardens—now residence of the pensionary artists of France in Rome.

"At the opening of the feast, what first struck the large gathering of distinguished guests, among whom one could find several cardinals, was an imposing tent richly ornamented, and set up on a location overlooking the Roman countryside, the hills and the buildings of the Vatican, and offering the most varied and pleasant perspective. But the wind which blew with great violence all that morning

1. Helen Pavlovna, daughter of Prince Paul of Württemberg, born on January 9, 1807; she was married in 1824 to the Grand Duke Michael Pavlowitch, brother of Czar Alexander I and Grand Duke Nicolas, who was the following year to become Emperor of Russia.



having knocked the tent down and turned over the tables inside, a new tent was put up with incredible speed in the big drawing room of the palace. H.I. and R.H. and H.H. the Prince Paul of Württemberg, the ladies of the court of the Grand Duchess, and many ladies of the Roman and foreign nobility took their places, and a superb buffet was served. Other tables placed under the portico were reserved for the men.

"The tables in the large room having been removed, and the whole gathering having assembled there, Signora Rosa Taddei, famous improviser and member of the Tiberian Academy as well as that of Arcadia, recited on the subject of *Attilius Regulus* which H.I. and R.H. the Grand Duchess had deigned to suggest. This improvisation was followed by the presentation of a scene of proverbs, after which Mme Taddei rendered a new song on the *Joys and Sorrows of a Traveler*, a subject which H.E. the Viscount of Chateaubriand had supplied.

"This second improvisation was followed by a new scene of proverbs.

"After these performances the company repaired to the garden where they were generously served with refreshments. Soon thereafter they saw raised three little aerostatic globes decorated with the arms of France and with the words *Academy of France* inscribed on them in French, Russian and Italian. These three balloons were only the forerunners of a fourth and much larger one bearing the arms of the Pope, the imperial family of Russia and the Kingdom of Württemberg. One can hardly be surprised at the supreme satisfaction of H.I. and R.H. the Grand Duchess, as well as of the distinguished society of Romans and foreigners, at the sight of such varied and continuous entertainment, and the munificence and grace with which their Excellencies, the Ambassador and Ambassadress, served as hosts at this reception.

"Among those who took part in the care and the arrangement of this charming party we should mention M. Horace Vernet, Director of the Academy, Baron Guérin and all the French artists who were delighted to meet in the palace where they resided, among a gathering as worthy as it was numerous, the most distinguished artists not only of our city but of all the nations."

Let us now compare the documents

with their pictorial interpretation. We see that "all is there". To the right, foreshortened, there is the back façade of the Villa Medici decorated with ancient bas-reliefs; in the background, the annex gallery (with that crowned "H" that puzzled me a great deal); to the left the loggia ornamented with statues and the terrace with its profile outlined against the foliage of the *Boschetto*. In the free space, between the musicians wearing high shakos on their heads, and the dancers lined up for the *saltarello*, there is a fluttering crowd of gentlemen romantically elegant, and befeathered, heribbioned and beflowered ladies; there also are two cardinals among the people sitting here and there or around the tables, zealous servants in attendance, a wonder-struck child, a dog, the tilted balloon, while its "little forerunners" are still visible in the azure. The princess in white and blue, a little stiff under her large poke bonnet with strings, advances in the center, greeted by Chateaubriand wearing the sash of the Grand Cross, and by Horace Vernet in a brown dress-coat. However, we must forego the identification in these groups of Prince Paul of Württemberg, the father of the heroine of the occasion<sup>2</sup>, as well as of Baron Guérin, Vernet's predecessor at the school in Rome. Shall we look further in the picture for the beautiful daughter of the director (later Madame Delaroche-Vernet), whom Count d'Haussonville, the cunning attaché of the embassy, regretted not having had for a partner in the proverb games of Carmontello<sup>3</sup>?

The improvising lady (remember *Corinne at Cape Miseno*) must be hiding behind the clouds of smoke. But we know that the painter

Leopold Robert, then working on his *Arrival of the Reapers at the Pontine Marshes*, is also in the attendance<sup>4</sup>.

4. Chateaubriand and Leopold Robert, article by DORÉTE BERTHOUD in the supplement of the "Gazette de Lausanne" (July 3, 1948). We borrow from it an excerpt from the painter's correspondence in which he speaks of the reception in a picturesque way: "Speaking of this imperial princess who is exceedingly pretty and exceedingly courteous, the most beautiful feasts are given for her here. Yesterday we were at the Villa Medici where the French Ambassador was giving a luncheon. Great preparations had been made to have this a rustic feast. Unfortunately, several hours before the guests arrived, such a terrible wind came up that it broke up and blew down the big pavilion where luncheon was to be served and were more than three hundred table seats were set. The silk draperies covering the pavilion were in large part torn. One of the walls decorated with windows was staved in and much of the crystalware on the tables was broken. More than six hundred persons were to be received. I ask you to imagine the worry of persons giving such feasts and spending so much money, for they say that M. de Chateaubriand will be in for twenty or twenty-six thousand francs. It is much too much for a lost entertainment. People had been invited for noon. The Grand Duchess was asked to delay her arrival by a few hours. But as this could not be done with everybody, people were arriving at the indicated hour and had then to wait in a big vestibule where the wind blew in a most unpleasant way. Finally the guest of honor arrived and everybody went to the table. By everybody I mean the ladies, since the majority of the men were standing, trying to hang on to whatever they could find. It was extremely droll to see the princes, the dukes, and the monsignors and prelates spearing a turkey leg or a chicken wing and beg, sometimes unsuccessfully, for a glass of wine from the servants who were coming and going aimlessly. The unpleasantness of seeing so much confusion cut my appetite to such a degree that I made no attempt to satisfy my gormandism. A slice of bread and a few glasses of champagne or Bordeaux wine made me await the evening rather quietly. Once the tables were cleared, the Duchess was conducted to the garden so that she could visit the studios of these young men. Afterward she took her place, together with all the ladies, at the foot of the staircase leading to the garden where the dances of the land had been prepared... After these dances, which lasted too long, everybody returned to the drawing room where a little theater had been set up. The *Modern Corinne* was improvised. Then, there were proverbs and comedies, and verses were sung. Then people went out to see the balloon sent off, which succeeded very well. This was the closing of the feast, but the Grand Duchess, before leaving, insisted on seeing the top pavilion and the damage caused by the wind which had since calmed a little. She sat down at the back where there was a polished inlaid floor and expressed a desire to see dancing. They hastened to satisfy her. But at the moment it was to start the poor demoiselle de Celles who was in the quadrille, fainted, which was a distressing sight for everybody, since she had to be carried through the crowd to the villa which was rather far away... This beautiful feast was doomed

2. Incidentally, I read in the *Unpublished Diary of Antonine de Celles*, brought out by the Duc de LA FORCE in the "Revue des Deux-Mondes", January 1, 1932: "Prince Paul of Württemberg, the father of the Grand Duchess was also in Rome about that time but he shared little in the social life because he was not alone! His Highness traveled with a lady and a charming little five- or six-year old girl. The Grand Duchess on the contrary showed herself generously and there was but one and the same acclaim of her spirit, kindness, grace and beauty."

3. Chateaubriand on another occasion extols the ethereal and angelic personality of the future Mme Paul Delaroche: "She is a charming little bird", adds the great man. "When she is in a room, I am always afraid that a window might have been left open and that she would return to the sky from which she seems to have descended."

And why not also, some of the Belgian artists staying in the Eternal City, such as J. Sebastian Van den Abeele, Charlotte Bonaparte's and Prince Louis-Napoléon's drawing teacher? Our imagination roves complacently among this colorful gathering, and the painting of Duprè-Norblin is a perfect accompaniment to the poetic passage in the *Mémoires d'Outre-Tombe* "where", Count of Marcellus wrote<sup>5</sup>, "the memories of America are perhaps superabundant but where one can recover the whimsical reveries of which practical matters have for some time deprived us, especially the interweaving of love with the tomb,—the basic essential of melancholy"<sup>6</sup>.

René's despair was further complicated by financial worries admitted in a letter to the minister Portalis: "If you add to this, Monsieur le Comte, my extraordinary disbursements for representation expenses, before, during and after the conclave—expenses increased by the presence of the Grand Duchess Helen, Prince Paul of Württemberg and the King of Bavaria—you will certainly find that the thirty thousand francs which you allotted to me will be far exceeded." Today let us examine, on the terrace of the Pincio, backed on to the wall of the Villa, the bust of Chateaubriand, a work of Landowski after David d'Angers, erected in 1935: "The noble and handsome face set off against the old stone the dazzling vision of its whiteness." (Ed. Schneider.)

\*\*

To complete our report, let us reproduce here *in extenso* the exqu-

to failure. Accordingly, the poor Madame de Chateaubriand was all in a flutter. Her dignified spouse had a more philosophical mind." (Selection of unpublished letters of Leopold and Aurele Robert, to be published by Delachaux and Niestlé on the occasion of the centennial of the Republic of Neuchâtel.)

5. Count de Marcellus, former minister plenipotentiary, the donor of the *Venus de Milo* to the Louvre, *op. cit.*: "The Grand Duchess Helen owed the tribute of that feast at least as much to her renowned tastes as to her beauty and her rank."

6. *Op. cit.*: "The most beautiful reception was that at which appeared the Grand Duchess Helen of Russia, 'the daughter of the North' descended for a day into the southern greenness, and was so resplendent that even in the midst of the beauties from Naples, Florence and Milan she seemed to be the 'Queen'. The Roman public was enthusiastic over that 'magic feast', of an entirely new type for our city; the 'Notizie del Giorno' (April 30, 1829) sang its praise in glowing terms; Chateaubriand recounted its various episodes in his *Mémoires*. His

ite passage from the *Souvenirs* of Count d'Haussonville previously referred to: "We arrived in Rome to find it in a festive state. M. de Chateaubriand was in the midst of arrangements for the party he was to give early that day for the Grand Duchess Helen of Russia at the Villa Medici. There were, among other performances, proverbs to be enacted before her. I knew that there was a part of a young officer for which the adequate person had not yet been found. I was afraid that M. de Chateaubriand would rig me out in it and I took all the necessary care to avoid him before he had disposed of it, saying, rather impertinently, that the actresses would probably not be pretty enough. I was very wrong, as it turned out to be Mademoiselle Horace Vernet, later Madame Delaroche, who would have been the one to give me

narration is poetry itself; he drags in bits of slightly old-fashioned and charming images, vague mythological recollections, travel reminiscences; the grand, harmonious and almost ritualistic sentences cling to the warmth of the dances and the suddenness of the squalls. Everything is true in that description which the narrative in the diary enables us to check step by step even though the beauty of the account was attained only at the expense of the withholding of certain details; it soars to melodious heights and mentions nothing but the strictly necessary; nowhere more than here has Art been a matter of choice and selection. "The balloon flying abeam with the emblem of the Daughter of the North"—what is this aerial and mysterious invention? A novelty in entertainment reviewed by the journalist, as by a careful reporter. A fig for the pedantic research which substitutes for the beautiful and slightly odd sentences this platitudinous and dull though clearer account! Chateaubriand does not deign to tell us who the 'lady improviser reciting' was. The ephemeral star was Rosa Taddei, member of the Tiberian Academy and shepherdess of Arcadia, one of those worldly muses always ready to illuminate the salons with their learned sparkle. First she recited on the theme of 'Attilius Regulus' which the Grand Duchess proposed to her; then Chateaubriand warmed up to the game and, as a lingering tourist receiving other tourists, amused himself by suggesting the subject of 'the Joys and Sorrows of a Traveler'. For the ingenuity which she displayed in these difficult games, the poetess had deserved the honor of being named. Instead of this honor, Chateaubriand gave her another; he arranged her in a romantic pose, draped her into the 'desired storm' which he so readily stirred up, and, to give the tableau wildness showed her 'reciting to the clouds'. However, during the recitations the actors and spectators were gathered in the big room of the Villa sheltered from the inclemency of the weather, leaving the clouds to chase one another undisturbed outside. What if, for the sake of the reader's reverie a graceful woman's silhouette faced the storm with a pose unreal, theatrical but so plastic!"

the cue; and the part in the proverb of Carmentelle required the young officer to force Madame Vernet, who played the part of the mother, to close her eyes so that 'he could gallantly 'measure' them with cherries while, with the other hand, he slipped a billet-doux to the daughter. It was through my very great mistake that M. de Sartiges inherited this role. During that time M. de Chateaubriand, quite happy over the success of his feast, and quite proud over the election of 'his pope' remained no less agitated<sup>7</sup>."

Quite happy! Is this quite certain? Amusing details can be gathered from the *Unpublished Diary of Antonine de Celles: Chateaubriand in Rome Seen by Sixteen-Year Old Eyes*: "In truth, I believe that all these people were a bore to him", writes the young girl (in regard to another reception of the ambassador's). "To all who arrived he gave a certain pretty little smile of his without adding much to it. But I found his face charming and I no longer paid attention to his little body which does not go very well with his head" (the most beautiful in the world, Sainte-Beuve was to say, but too large for his body). The sight of the Enchanter worked its usual miracle!

\*\*

We know that later on Chateaubriand recalled this brilliant day in a few lines, dated at the Württemberg border on May 19, 1833: "I bowed in memory to the Grand Duchess Helen, charming and delicate flower now locked in the hothouses of the Volga. I glimpsed for only a day the value of high rank and fortune; this was at the feast I gave for the young princess of Russia in the gardens of the Villa Medici. I sensed how intoxicating the magic of the sky, the charm of the site, the prescience of beauty and power could be; I imagined myself being simultaneously Torquato Tasso and Alfonso d'Este; I was worth more than the prince, less than the poet; Helen was more beautiful than Leonora. Representative of the heir of Francis I and Louis XIV, I dreamed a dream of a king of France."

\*\*

Let us now turn to the picture itself which is the subject of our study.

The painted reminder of the sumptuous episode in his embassy at Rome



does not, however, owe its origin to Chateaubriand. Indeed, the canvas comes from a Russian collection which I was unable to identify and probably from one or the other of the imperial palaces (sale in Vienna organized about twenty years ago by the Soviets). It therefore appears that it was the sister-in-law of the Czars who had ordered from two school pensioners of the Academy of France a representation of her meeting with the Enchanter.

\*\*

What do we know about these two artists? <sup>8</sup>

Louis Dupré (1789-1837), born in Versailles, a pupil of David, was sent to Cassel by Cardinal Fesch and, finally, was the painter to Jérôme, King of Westphalia (1812) <sup>9</sup>. He traveled in Greece and went to Constantinople before settling down in Italy. Among his preserved works are *Camillus Ousting the Gauls from Rome* (1824) and *Homer at the Tomb of Achilles*. In the year of 1830 he exhibited at the Paris Salon a *Scene of the Floods*. The paintings in his workshop at 72 rue de Vaugirard were sold shortly after his death, in 1837. Charles Blanc in his *Trésor de la Curiosité* (in 1858) wrote: "The name of Louis Dupré is forgotten today. However, this painter had

some renown in the last years of the Restoration. A thing that is forgotten is that Louis Dupré was one of the initiators of Eugène Delacroix."

Sebastian-Louis Norblin (1796-1884), called Sobeck, born in Warsaw, was the son of Norblin de la Gourdain who, protégé of Adam Czartoryski, was a painter to the court of Stanislaus Augustus and the founder of the Polish Academy. This Sebastian-Louis, pupil of Renault and Blondel, obtained the prize of Rome in 1825 with an *Antigone Burying Polynice*. He had a long career without luster: Paris salons from 1826 to 1876; painting for the Church of Saint Roch (Chapel of the Compassion), Saint Jacques du Haut-Pas (Chapel of Catechisms) and Saint Louis en l'Île (lateral chapels). A *Death of Ugolino* by him is found at the Museum of Orleans. The Museum of Versailles has by him a portrait of Sully, *Francis I and Charles V Visiting the Burial Vaults of Saint Denis* (after Gros), and a copy of *Belthazar Castiglione* by Raphaël. In the catalogue of his sale after death which took place in 1885, at the Hotel Drouot, I did not find any trace of sketches or preparatory works for our painting.

Neither Dupré nor Norblin were represented in the retrospective exhibition of *French Artists in Italy*, from

*Poussin to Corot*, held in 1934 at the Pavillon de Marsan, in Paris, where, among the works related to the circle under discussion were to be found a *Self-Portrait* of Horace Vernet, represented against the background of the Villa Medici (Viscount of Breteuil Collection) and a *Saltarello in the Bosco of the Villa*, signed by Eugene-Ferdinand Buttura who was in Rome from 1838 to 1842 (Mme Vaudremer Collection).

\*\*

Dare I add as a conclusion—a Belgian one—to this artistic and literary promenade, that we would like to consider this painting by Dupré-Norblin thus brought to light as a kind of "prefiguration" of the visit of our Princess Marie-José to the *Accademia Belgica* of Rome (May 8, 1939)? Inaugurating at the Academy the department of Art and History, we saw the daughter of our Kings saluted in three languages—the Flemish in place of the Russian!—by gentlemen who were certainly less elegantly garbed than Viscount de Chateaubriand and Horace Vernet had been, but equally animated by the desire to serve, under Italian skies, the good name of their fatherland.

PIERRE BAUTIER.

# LES "CATHÉDRALES" DE SISLEY

## UNE ÉTUDE DE LA SÉRIE DES ÉGLISES DE MORET

Monet les appelait les « Cathédrales de Sisley »; et il y a une pointe d'ironie dans l'épithète. Car Sisley avait manifestement pris l'idée pour sa série de peintures de l'*Eglise de Moret* de la célèbre suite des *Cathédrales* de Monet (JULIEN LECLERCQ laisse entendre que d'autres aussi ont reproché à Sisley sa dépendance superficielle de Monet<sup>1</sup>.) Il n'était pas difficile non plus de deviner l'intention profonde de la tentative de Sisley; c'était un effort désespéré d'enfoncer la barrière de silence qui l'entourait, d'attirer l'attention du public sur son art.

Au début des années quatre-vingt-dix la situation de Sisley était désespérée; car tandis que ses camarades du groupe des Impressionnistes gagnaient du terrain à une cadence remarquable, lui restait inconnu. Monet eut son grand triomphe en 1889 lorsqu'il exposa ses œuvres avec celles de Rodin; sur ses talons venait Renoir, qui avançait d'un pas ferme dans la faveur du public; et même Pissaro pouvait observer un changement dans l'attitude générale envers son art. Mais l'esprit de lutte et la ténacité de ses camarades faisaient défaut à Sisley. Il était discret de nature, peu expansif, réservé et sensible. Les déconvenues le décourageaient à un degré peu commun; la moindre critique le blessait, et il évitait par conséquent de s'y exposer. C'est pour cela qu'il fit peu d'efforts pour porter ses œuvres à l'attention du public, et elles continuèrent à passer inaperçues. Il semble avoir été un de ces solitaires qui attendent que quelqu'un les force à sortir de leur isolement et les pousse à se mettre en vue. Mais il attendit trop longtemps; le Sisley jadis gai et optimiste — Renoir témoigne souvent de

sa gaieté d'autrefois — commença à se perdre dans les profondeurs de la mélancolie et du découragement. Il se retira à Moret-sur-Loing où il vécut complètement reclus sur lui-même; les « diners impressionnistes » de Paris finirent par devenir son unique point de contact notable avec le monde extérieur. Et l'indifférence du public allait inévitablement de pair avec la misère pécuniaire; ses peintures n'atteignaient que des sommes insignifiantes — et ceci d'ailleurs à condition encore qu'il leur trouvât des acquéreurs.

Avec les années, son aigreur s'accrut. Son attitude de défiance envers ses prochains se transforma graduellement en état de suspicion, dégénérant, à son tour, en manie de persécution. Sa réserve changea d'abord en insociabilité et, ensuite, en misanthropie. Quand Arsène Alexandre le rencontra dans les années 1880, son esprit était « dominé par des arrière-pensées » et il était devenu la proie d'inquiétudes et d'injustices dont la plupart étaient des créations de son propre esprit<sup>2</sup>.

C'était dans cet état d'âme déplorable que Sisley se trouva contraint à assister aux succès de Monet, aux acclamations universelles dont celui-ci fut l'objet à l'exposition de 1889 et à l'accueil enthousiaste réservé par le public aux deux premières « longues séries » de Monet, les *Meules* de 1890-1891 et les *Peupliers* de 1891. Monet était l'objet d'une adoration incessante de la part de Sisley. Depuis ses premières années d'études dans l'atelier de Gleyre, il avait admiré l'esprit hardi de Monet et avait sans doute cherché à l'imiter — et ceci dans sa propre peinture. Pendant leur séjour en commun à Argenteuil,

au commencement des années soixante-dix, ses camarades l'avaient même taquiné en l'accusant de copier jusqu'à l'accoutrement et à la coiffure que Monet affectionnait. Lorsque Sisley apprit que son camarade travaillait depuis 1892 à une nouvelle série, celle de la *Cathédrale de Rouen*, il est compréhensible que son intérêt ait été éveillé. On ne sait pas au juste à quel moment et de quelle manière Sisley en eut connaissance. Monet gardait le plus grand secret autour de son projet et prenait toutes les peines pour le cacher même à ses intimes aussi longtemps que possible. Il a été dit qu'il n'avait permis à aucune personne du dehors de voir ses œuvres pendant les trois premières années; lorsque Sisley, à la fin de l'hiver de 1893, fit sienne l'idée de Monet et entreprit lui-même une « longue série » à lui, il ne s'était probablement formé qu'une idée générale des peintures de la série des *Cathédrales*, par oui-dire seulement et sans les avoir vues de ses propres yeux.

D'une manière générale, il y a beaucoup d'affinités entre la série de Sisley et celle de Monet. En premier lieu, l'arrangement extérieur est identique. Sisley, comme Monet, plaçait son chevalet devant une fenêtre du deuxième étage d'une maison se trouvant vis-à-vis de son motif — une église gothique; comme Monet, il choisissait un point de vue pris du sud-ouest, de manière à se procurer une vue dissymétrique et oblique du côté ouest de l'église comprenant son portail principal. D'après ce thème, il a créé un vaste nombre de variantes, en offrant dans chacune d'elles une nouvelle interprétation artistique du même profil de



l'église. Et, comme Monet, il a mis sous nos yeux une série dépeignant les caprices atmosphériques du temps, une suite de variables conditions météorologiques présentées sous une forme artistique : *Au soleil* (fig. 5), *Temps gris* (fig. 4), *Temps de gelée* (fig. 6), *Après la pluie* (fig. 2), etc.

Mais une étude comparée plus serrée des deux séries révèle des différences fondamentales. Tandis que la série de Monet reflète l'insouciance de l'artiste pour les détails de son sujet, celle de Sisley témoigne d'une préoccupation constante du motif lui-même et d'une concentration sur les données de celui-ci. Monet cherchait à révéler la valeur intrinsèque des moyens artistiques — de la couleur et de la facture — et afin de les laisser jouer plus librement sur la toile elle-même, il donnait délibérément une image déformée de la cathédrale, une vue du premier plan de la façade ouest, dénuée de netteté, de perspective et de tout accent sur l'élément architectonique<sup>3</sup>. On voit que Sisley est également un véritable impressionniste, assurant une organisation vivante à ses œuvres par des coups de pinceau brefs et spontanés et de vifs contrastes de couleur. Mais il ne l'est pas au détriment des éléments figuratifs; il donne, à la distance voulue, une reproduction assez fidèle de la vieille église de Moret, sans jamais ignorer sa pittoresque structure bourguignonne, la gaité de son ornementation dans le style flamboyant et son décor de petite ville de province, avec des piétons qui flânent. Il a alterné l'éten due de son champ visuel, embrasant le côté sud de l'église parfois jusqu'au transept, et parfois jusqu'à la baie se trouvant le plus à l'ouest seulement.

Il est hors de doute que Sisley, suivant l'exemple de Monet, avait l'intention d'organiser une exposition publique de sa série à Paris; et, tout au long de ses labeurs, il a dû, sans nul doute, se demander si cette exposition allait, enfin, lui valoir la reconnaissance publique. Cependant, pour une raison demeurée obscure, il ne mit jamais son projet à exécution; il termina la série en 1894 mais ne l'exposa jamais en entier. Peut-être craignait-il l'opinion hostile — une conspiration des critiques contre sa grande entreprise. Il put néanmoins vendre, petit à petit, plusieurs peintures séparément. Deux collectionneurs des peintures de Sis-

ley — J. F.<sup>4</sup> et D. S.<sup>5</sup> — furent parmi les acheteurs; le premier en acquit une et le second deux (fig. 4 et 5). Paul Durand-Ruel, avec qui Sisley avait entre temps envenimé les relations, se procura trois tableaux, probablement à titre de valeurs de placement. Les prix que Sisley obtint étaient du niveau le plus bas. (Lorsque J. F. fut obligé, en décembre 1896, de revendre son tableau, celui-ci rapporta 305 francs<sup>4</sup>. Il est intéressant de comparer ce prix avec le prix moyen que les *Cathédrales* de Monet atteignaient à l'époque : environ 15.000 francs<sup>6</sup>.)

Sisley mourut en 1899, accablé par la pauvreté et résigné à son sort. Lorsque Monet dressa l'inventaire des biens de son ami défunt, il trouva une part importante de la série de *L'Eglise de Moret*; là, dans l'atelier de Sisley, inconnues du monde, se trouvaient quelques-unes des plus belles variantes. A la vente des peintures de Sisley, organisée par Monet au profit de la famille, l'appréciation dont Sisley avait rêvé, eut lieu — mais trop tard. Sa mort lui apporta la reconnaissance qu'il avait si hautement méritée, et ses peintures atteignirent des prix que lui-même n'aurait jamais osé espérer.

La question se pose maintenant : Combien de variantes la série comprenait-elle? Une approximation de leur nombre exact n'a pas été possible, jusqu'à présent, et les chercheurs ne s'y sont pas employés. Une méthode utilisable est celle d'essayer de préciser le nombre d'exemplaires connus au moment de la mort de Sisley. En voici le résultat :

Le noyau consiste en tableaux trouvés dans l'atelier de l'artiste après sa mort et vendus aux enchères, dont nous avons déjà parlé. Le catalogue comprend les six titres suivants : (à quoi on peut ajouter que le *Soleil couchant* fut vendu pour 3.000 fr.; *Temps pluvieux* pour 2.600, à un ami de Sisley, le Dr Georges Viau, et, ensuite, à une vente, en mars 1907, pour 1.800 fr.; *Le Soir*, pour 7.600 fr.; *Après la pluie*, aujourd'hui à l'Institut d'Art de Detroit, pour 3.200 fr.; et *Par la pluie* pour 3.000)<sup>7</sup> :

« 10. *L'Eglise de Moret. Soleil couchant*. Signé en bas, à droite et daté 1893; 81 × 65 cm. »

« 11. *Une vieille église, l'après-midi*. Signé en bas, à droite et daté 1893; 65 × 81 cm. »

(Sisley a alternativement employé ce titre pour la même série. En

toute probabilité *l'Après-Midi* appartient à l'ensemble, tandis que *Par la pluie* fut peut-être interprété d'une manière différente et ainsi ne fut pas compris dans la série<sup>8</sup>).

« 12. *L'Eglise de Moret, temps pluvieux, le matin*. Signé en bas, à droite et daté 1893; 81 × 65 cm. »

« 13. *L'Eglise de Moret, le soir*. Signé en bas, à droite et daté 1894; 81 × 100 cm. »

« 14. *L'Eglise de Moret, après la pluie*. Signé en bas, à gauche et daté 1894; 73 × 60 cm.

« 15. *Une Vieille Eglise, par la pluie, côté du transept*. Signé en bas, à gauche et daté 1894; 73 × 59 cm. »

Les deux peintures dans la Collection D.S.<sup>9</sup> étaient :

« *L'Eglise de Moret, effet de soleil*. Signé en bas, à droite et daté (94); 73 × 92 cm. »

« *L'Eglise de Moret, hiver*. Signé en bas, à droite et daté (94); 81 × 65 cm. »

De plus, les trois toiles appartenant à Durand-Ruel<sup>10</sup>, parmi lesquelles se trouvait peut-être le *Temps de gelée* que nous reproduisons (fig. 6), étaient :

*L'Eglise de Moret (Temps de gelée?)*.

*L'Eglise de Moret.*

*L'Eglise de Moret.*

Et, finalement, la peinture non spécifiée de la Collection J. F., qui est peut-être à identifier avec une de celles cataloguées plus haut et appartenant soit à D. S. soit à Durand-Ruel, était *L'Eglise de Moret*.

En plus de celles-ci, il y a sans doute d'autres peintures chez des particuliers que l'auteur de cet article n'a pu retrouver. *A priori*, la série a dû comprendre quinze peintures environ.

De nombreux amateurs d'art ont envisagé la possibilité de réunir les *Cathédrales* de Monet et de les laisser, en les mettant côte à côte, s'expliquer mutuellement elles-mêmes. Il y aurait encore plus d'intérêt à réunir et à exposer la série de Sisley, inconnue du public depuis le début, et dont la série complète n'a jamais été exposée. Mais un projet de ce genre serait quasi impossible à exécuter; la trace de la plupart des peintures isolées a été perdue, et même le plus expert des détectives ne saurait les découvrir toutes.

OSCAR REUTERSWÆRD.

## THE SIGNET-RING AND THE PENDANT-SEAL OF ABBOT WILLIAM HAMER

The subject of the present article is one of the numerous signet-rings in the Hungarian National Museum in Budapest (fig. 1). It belonged to the Jankovich Collection, in Hungary, and was acquired by the Hungarian National Museum during the first half of the XIX Century. It bears the following inventory number: *Ann(ulus) Jank(ovichianus) 98*. It is made entirely of gold. Its largest diameter is 2.4 cm. Soldered on its flat, round table is a smooth, narrow hoop. In the center of its table an escutcheon, containing three hammers, is engraved. Around the coat-of-arms there may be read the following caption in Gothic *maiusculae*, placed between two circular lines, which start from the top and run around, back to the top again: † *S.(igillum) F.(ratri) Wilhelmiabba(tis)*. The initial cross is at the top, and since it is slightly larger than the letters, it interrupts the smaller, inner circular line, which forms a square projection near the cross. The letters are regular and very legible. The ring is characteristic of the XIII-XIV Centuries and corresponds in structure to the other, contemporary, Hungarian signet-rings.

The ring was discovered in the vicinity of Győr (Western Hungary or Transdanubia, formerly Pannonia) and was bought from Count Peter Szapáry by Nicholas Jankovich for 42 gold pieces.

The record of this ring in the inventory of the Jankovich Collection states: "*Annulus aureus e rotundo circulo constructus, cui perinde in locum gemmae tabula rotunda superposita est; habens in medio scutum, cui tres mallei incisi sunt. Circa scutum est peripheria duplici linea circumducta, atque hae inscriptione, seculum 15-tum refe-*

*rente provisa: '† S.F. Wilhelmi. Abba', hoc est: 'Sigillum Vilhelmi Abbatis'.—Vilhelmus hic fuerat Abbas (non enim tunc adhuc archiabates fuerant) montis Pannoniae, qui circa annum 1440-um concilium totius ordinis, uti diplomata desuper exstant, celebravit, et cuius sepultura marmorea actutum in templo montis Pannoniae e regione portae speciosae existit. Inventum est prope laurinum, atque a Comite Petro Szapáry aureis 42. redemptum. Aurum obrisum. Ponderat aureos duos et sex decimas sextas (2 6/16)."* (My quotation, as opposed to that of the inventory of the Jankovich Collection, is correct. As we shall see later, it is evident that William Hamer did not live around 1440. I learned through a kind letter from the Rev. Fr. Ernest Mihályi—to whom I would like to express my thanks for his valuable information—that the tomb of Abbot William at Pannonhalma has not been preserved. Jaurinum is the Latin name for Győr<sup>1</sup>.)

The Benedictine abbey of Pannonhalma (in Latin *Mons Pannoniae*, quite close to Győr) became an archabbey in 1422. It had only one abbot named William: William Hamer(n). Rupp<sup>2</sup> gives the following particulars about him: "William Hamern, abbot, 1334-1355". The history of the Archabbey of Pannonhalma<sup>3</sup> gives somewhat contradictory data: according to this history, William Hamer was abbot from 1333 to 1354.

The truth is that William was named abbot in 1333. This may be proved by three documents signed by Pope John XXII, at Avignon, and dated 14 April, 1333<sup>4</sup>. Because of the lack of sources, it proved impossible for me to establish precisely whether the year of his

death was 1354 or 1355. One can only accept for certain that he no longer was alive on February 22, 1355<sup>5</sup>. The assertion of Villányi<sup>6</sup> that he died at the end of the year 1354, does not agree with another passage in his work<sup>7</sup> where he gives February 3, 1355, as the date of his death. These two dates are given without any supporting evidence.

On the other hand, Rupp does not support his assumption that the abbot's name was Hamern. The form Hamer, however, quoted by Villányi, can be upheld by documents<sup>8</sup>. Thus, the latter form is the one we have to accept.

We find the first name of William Hamer mentioned in several forms: Villerm<sup>9</sup>, Wyllermus<sup>10</sup>, Vyllermus<sup>11</sup>, Vylermus<sup>12</sup>, and Villermus<sup>13</sup>, the last four styles being found in secular documents. The pope makes use of the French and Italian orthography with a "G", Guillelmus<sup>14</sup>, while the Palatine of Hungary, William Drugeth, of Italian origin, uses the name, Gyllermus<sup>15</sup>. The other ecclesiastical documents use, in one case, the Italo-French orthography, Guillelmus<sup>16</sup>, in another, Wyllhermus<sup>17</sup>; but at other times, also Wylhelmus<sup>18</sup> or Wilhelmus<sup>19</sup>. Most important from our point of view is that William himself once wrote Wyllermus<sup>20</sup>, but in most instances Wilhelmus<sup>21</sup>, as is the case with the ring.

Charles Robert of Anjou, King of Hungary (1308-1342) was the son of Charles Martel, grandson of Charles II the Lame, King of Naples and of Mary, daughter of Stephen V of Hungary, and great grandson of Charles I of Naples, the latter, brother of Louis the Pious, King of France. This Charles Robert



mentions in a document William Hamer "*fidelis capellanus noster*"<sup>22</sup>. The King interceded with the Pope to elect William. A Pontifical document mentions this intervention in his favor<sup>23</sup>. William, with a letter of presentation (*praesenta*), visits the Pope at Avignon. This royal intervention is necessary, because, although the electoral chapter chose him unanimously to abbotship, it is only after a papal dispensation that he could take over his duties, having been at first a Dominican, then a Cistercian, and afterward a Benedictine. This fact was a hindrance to him, since it was a decision of the synod of Vienne (1311-1312) that no one who has been a member of a begging order may become a Benedictine abbot. Therefore, the Pope first annulled the decision of the chapter, but, considering the unanimous decision, the virtuous life of William, and his other extraordinary qualities, appointed him to the abbotship<sup>24</sup> and in turn even recommended him to the King who had previously interceded for him with the Pope.

The three hammers on the escutcheon are the canting arms of William Hamer. (Hamer, or, to be correct, Hammer, is also the German word for hammer.) (I owe the first fundamental elaboration of this ring to the late Count István Zichy and to Mrs. Magda de Bárány-Oberschall<sup>25</sup>.)

If, after the above documentation, and after taking into consideration the proximity of Pannonhalma to the spot where the ring was found, there are still doubts that the ring belonged to the only Abbot of Pannonhalma called William, the following evidence should dissipate them: there is to be found in the Hungarian National Archives in Budapest, a document<sup>26</sup>, written in Visegrád and dated June 2, 1342, according to which nine abbots, convening there for the grand chapter, reached certain decisions concerning the convent of Garamszentbenedek. Eight out of the nine pendant seals of the abbots are preserved, all in perfect state. The vesicashaped seal of Abbot William (fig. 2) is a marvelous example of the Gothic style. The caption which runs circularly, reads as follows: *S. (igillum) F. (ratri) Wilh. (elmi) Abbatis. S. (an) c. (t) i. Martini. De. Sacro. Monte. Pannonie.* In the

center, under a Gothic building, stands the figure of Saint Martin, martyr, Bishop of Tours, who was born in Pannonia. Beneath the base of the building is an escutcheon with three hammers, completely identical with that of the ring<sup>27</sup>.

According to its structure, the ring is Hungarian, although its engraving is finer than that of Hungarian rings in general. Not so much its structure as its execution—more careful and regular than that of the average contemporary Hungarian rings—reminds us of the signet-ring of the Palatine Philip Drugeth, found at Székesfehérvár, Hungary, and belonging to the museum of that city<sup>28</sup>. It resembles, however, more the seal-ring from the Collection of Count Emmanuel Andrássy, which, according to its inscription, belonged to "John son of Chele"<sup>29</sup> (fig. 3).

The studies mentioned in footnote 29 of the original text of this article prove in detail that this ring of "John son of Chele" as well as the ring of the Palatine Drugeth, might well be the works of the goldsmith and seal engraver, Pietro di Simone Gallicus<sup>30</sup>, of Siennese origin who came to Hungary to work in the service of the King after 1318. Later, this master becomes count and castellan of Szepes, Hungary, and changes his name to Jenniki or Jempnyik. But even were the rings not his work, they were undoubtedly made in his workshop.

The facts that William Hamer was made abbot through the kindness of Charles Robert, and that the ring of Abbot Hamer so closely resembles the rings of two other proteges of the King, fashioned in the workshop of Gallicus, make it probable that the ring of Abbot Hamer also came out of the shop of the Siennese master. Another analogy between this ring and the ring of "John son of Chele" is that there are on both of these rings the canting arms (the claws of the scorpion engraved on the latter ring are called in Greek, Latin, and even in old Italian "Chele"). I owe this information to Miss Mirella d'Ancona<sup>31</sup>.

The oldest of these rings is the ring of Drugeth (1322-1327); the workmanship of this ring is less precise than that of the two others, and the distribution of its engrav-

ing also differs from the others. This distribution, as well as the shape of the escutcheon and the type of lettering, is similar to that on the rings of "John son of Chele" (1330-1335) and of Abbot William. The facts that the cross on the ring of Hamer is larger than the lettering, that the comma-shaped ornaments in the field between the coat-of-arms and the inscription cannot be found on William Hamer's ring, and that the period (there is only one) on the ring of Hamer is in its customary place at the bottom of the letters, while it appears at the top on the ring of "John son of Chele", do not make a considerable difference.

The deviation in the "A" is a rather more important difference. On the ring of "John son of Chele" the capital "A" is asymmetric, gothicized, while on the ring of William Hamer it is engraved in a modern type. On Abbot William's seal the letters are identical with those on the ring of "John son of Chele".

The close connection which exists between the seal of Hamer and the ring of "John son of Chele"—closer than the connection with the Hamer ring which is probably a little older than the ring of "John son of Chele"—can be explained by the fact that Hamer's seal may well have been made before his rings.

As regards the difference in structure between the rings of Drugeth, of "John son of Chele" and of Hamer, I see here the logical evolution in style of the Italian master, getting settled in Hungary, and gradually passing from the foreign to the Hungarian style.

Thus, the ring and seal of William Hamer may worthily be associated with the workshop of Gallicus.

The date of Hamer's ring and of his seal is probably between 1333 and 1335, according to the dates of the election of William Hamer and the death of Peter Gallicus. Even had these items been executed in Gallicus' workshop after his death, the last possible date for the manufacture of the ring could be only a little after the year 1335.

CATHERINE PASZTORY.



# NOTES

## UR LES AUTEURS

## ON CONTRIBUTORS

### ENCOIS-GEORGES PARISET

Ancien assistant à l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, auteur d'un ouvrage sur Georges de la Tour paru en 1949 et d'un autre, en préparation, sur Jacques Bellange, ajoute ici, à la longue série de ses articles, relevant du même domaine ou, encore, de celui des arts en Alsace (Grünwald, Baldung, Cathédrale de Strasbourg, etc.) et en Lorraine, une étude monographique de l'œuvre de Claude Deruet..... page 153

### A GERLINI

Editor of the *Enciclopedia di Roma-Monumenta Urbis*, member of the Italian Committee for the Study of the Churches and Palaces of Rome, and author of a number of books and articles centering chiefly around Roman monuments and treasures of art, especially the Farnesina, takes up here a problem close to her heart: *To Whom Should the Monochrome Lunette in the Galatea Hall of the Farnesina, in Rome, be attributed?*... page 173

### RE BAUTIER

Conservateur honoraire et membre de la commission de peinture ancienne des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, dont les hautes fonctions et les travaux variés sont bien connus de nos lecteurs, était particulièrement qualifié, à son titre d'administrateur de l'Academia belgica de Rome, pour présenter ici un article qui, rédigé dès 1948 à l'occasion du centenaire de l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe*, s'inscrit également, à travers cette *Illustration d'une page célèbre de Chateaubriand*... page 185

était l'ambassadeur de France auprès du Saint-Siège.

### AR REUTERSWÆRD

Assistant Librarian at the Art Institute of the Stockholm University, whose thesis presented some very radical interpretations of French Impressionism and whose book on Claude Monet (1948) caused a great deal of discussion, renews here his contribution to the "Gazette" with an article entitled *Sisley's "Cathedrals", A Study of the "Church at Moret" Series*. page 193

throwing light upon a notable venture that had not attracted attention until now.

### HERINE PASZTORY

Diplômée de l'Université de Budapest, professeure d'histoire de l'art de l'Université Fordham de New-York et membre de l'Institut for Advanced Study de Princeton, anciennement attachée au Musée National Hongrois de Budapest, y avait la charge de bijoux des époques médiévale, baroque et de la Renaissance, au domaine desquels appartiennent la plupart de ses travaux publiés, ainsi que, d'ailleurs, son article dans ce fascicule, sur la *Bague et le sceau de l'abbé Guillaume Hamer*. page 203

### BLIOGRAPHIE

(Mme JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE, Conservateur, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, MM. WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, JACOB ROSENBERG, Harvard University, CLAY LANCASTER, Columbia University)..... page 207

Former assistant at the Institute of Art and Archeology of the University of Paris, author of a book on Georges de la Tour and of a forthcoming one on Jacques Bellange, adds here to a long series of articles belonging mostly to the same field or to that of the arts in Alsace and Lorraine, a monographic study of the work of Claude Deruet, translated..... page 213

Rédacteur en chef de l'*Enciclopedia di Roma-Monumenta Urbis*, membre du Comité italien pour l'Etude des Eglises et des Palais de Rome et auteur de plusieurs livres et articles consacrés surtout à l'étude des trésors d'art et des monuments de la Ville Eternelle, la Farnésine en particulier, reprend ici un problème qui lui est cher : *A qui doit-on attribuer la lunette monochrome de la Salle de Galatée de la Farnésine?* (trad.)..... page 217

Honorary Curator and Member of the Committee on Painting at the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, with whose high functions and various works our readers are well familiar, was particularly qualified, as the administrator of the Academia belgica in Rome, to present here an article which, written as early as in 1948, the centenary year of the author of the *Mémoires d'Outre-Tombe*, revives as well, through this *Illustration of Famous Page of Chateaubriand* (transl.)... page 221

the grandeur of the Villa Medici at the time Chateaubriand was the French Ambassador to the Holy See.

Bibliothécaire-adjoint à l'Institut d'Art de l'Université de Stockholm, dont la thèse avait présenté certaines interprétations très radicales de l'art impressionniste et dont le livre sur Claude Monet (1948) a provoqué de vives discussions, renouvelle sa collaboration à la "Gazette" en publiant ici un article intitulé *les « Cathédrales » de Sisley, une étude de la série des « Eglises de Moret »* (trad.)..... page 225

un sujet sur lequel l'attention n'avait pas été attirée jusqu'ici

A graduate of the Budapest University, art professor at Fordham University, New York, and member of the Princeton Institute for Advanced Study, while attached, formerly, to the Budapest National Hungarian Museum, was in charge there of Medieval and subsequent jewels, to which field belong most of her published works, as well as her article on *The Signet-Ring and Pendant-Seal of Abbot William Hamer*, translated..... page 227

Reproduit sur la couverture : Claude Deruet. — Allégorie de la Paix. (Détail.) — Musée de Versailles.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

Reproduced on the cover : Claude Deruet. — Allegory of Peace. (Detail.) — Museum of Versailles.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement  
Depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly  
Since 1859*

Tous les articles paraissent  
en français ou en anglais et  
en traduction intégrale

All articles appear  
in English or in French and  
in complete translation

*Prix de l'abonnement :*

*5.600 francs par an;*

*Prix de chaque numéro : 700 francs*

*Subscription price :*

*\$16.00 or £5/14 yearly;*

*Single copy : \$2.00 or 14/3*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602